

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**BERTOLT BRECHT'İN “SEZUAN'IN İYİ
İNSANI” İSİMLİ OYUNUNDAN “SHEN TE” VE
“SHUI TA” KARAKTERLERİNİN
STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE GÖRE
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

ELA RUMEYSA CEBECİ

İSTANBUL, 2013

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLERİ OYUNCULUK**

**BERTOLT BRECHT'İN "SEZUAN'IN İYİ İNSANI" İSİMLİ OYUNUNDAN "SHEN
TE" VE "SHUI TA" KARAKTERLERİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE GÖRE
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

ELA RUMEYSA CEBECİ

Tez Danışmanı: ÖGR.GÖR, ZURAB SIKHARULIDZE

İSTANBUL, 2013

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK

Tezin Adı: BERTOLT BRECHT'İN "SEZUAN'IN İYİ İNSANI" İSİMLİ
OYUNUNDAN "SHEN TE" VE "SHUI TA" KARAKTERLERİNİN STANİSLAVSKI
SİSTEMİNE GÖRE İNCELENMESİ

Öğrencinin Adı Soyadı: Ela Rumeysa CEBECİ

Tez Savunma Tarihi:

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu
_____ Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Yrd. Doç. Dr. Burak KÜNTAY
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Öğr. Gör. Zurab SIKHARULIDZE
Program Koordinatörü

İmza



Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak
yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

_____ Jüri Üyeleri

_____ İmzalar

Tez Danışmanı
Öğr. Gör. Zurab SIKHARULIDZE



Ek Danışman
Öğr. Gör. Tamar KHORAVA



Üye
Prof. Dr. Melih Zafer ARICAN



ÖZET

BERTOLT BRECHT'İN “SEZUAN'IN İYİ İNSANI” İSİMLİ OYUNUNDAN “SHEN TE” VE “SHUİ TA” KARAKTERLERİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE GÖRE İNCELENMESİ

ELA RUMEYSA CEBECİ

Bütün süreçleriyle araştırıp, aktarmaya çalıştığım bu çalışma; oyunun performansa hazırlık ve gösterim sürecinin, metin bağlamında incelenmesi, uygulama sırasındaki deneyimin aktarılması üzerine kuruludur. Yaşanılan deneyimin analizi olan çalışmanın içeriği, oyunun yorumu ışığında çıkan performansın sonucudur. Performansa dayalı bu tez, süreç analizi bağlamında incelenmiştir.

Eğitimin geribildiriminin performans biçiminde sunulabilmesi için oyun metnine ilişkin de ğerlendirmeler, oyunun genel çözümlemesi, rol analizi ve oyuna dair yorumları içeren dramaturji çalışmaları, metin çözümlemesi, oyunun tüm tablolarının rejileri ve hazırlık çalışmaları esnasında karışılan sorunların ve ya şantıların ayrıntılarının yer aldığı süreç analizi ele alınmıştır. inceleme, süreç ve sonuçlar takip eden bölümlerde detaylı olarak sunulmaya çalışılmıştır. Söz konusu performans seyirciye açık bir performans olmayıp, bu tez çalışmasına temel teşkil etmek üzere tasarlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Karakter, Büyü Düğüm, Metin Çözümlemesi, Psikodrama, Süreç Analizi, Dramaturji

ABSTRACT

BERTOLT BRECHT'İN “SEZUAN'IN İYİ İNSANI” İSİMLİ OYUNUNDAN “SHEN TE” VE “SHUI TA” KARAKTERLERİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE GÖRE İNCELENMESİ

ELA RUMEYSA CEBECİ

Advanced Acting Supervisor: Zurab Sikharulidze

This study is based on examination of play's process of preparing for the performance and staging, in context of the play-text, and on conveyance of the experience that arises in course of the practice. Content of the study, which is an analysis of the experienced, is derived from the performance coming out in light of the play's performance. This thesis, based on performance, has been examined in context of process analysis. It can be qualified as selection of play, studying process and conveyance of the process. A theoretical infrastructure review was not made, but the interpretation of the practice has been discoursed here. In order to present the feedback of the education as performance; the process analysis has been taken the matter in hand containing evaluations relating to the text, general analysis of the game, role analysis and dramaturgy studies that includes the interpretations relating to the game, text analysis, stage managements of all the tables of the game, and the details of experiences and difficulties that have been met during preparation studies. The studies, the process and the results have been tried to be presented as detailed. The mentioned performance is not open for audience but it has been projected to serve as a basis for this thesis.

Key words: Character, Büyü Dü ğüm, The Text Analysis, Psycho Drama, The Process Analysis, Dramaturgy

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ'NİN HAYATI.....	2
3. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ.....	3
3.1. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ'NİN TİYATRO ANLAYIŞI.....	3
3.1.1. Sihirli Eğer	7
3.1.2. Verili Durumlar	8
3.1.3. Duygu Düşünce Alışverişı	8
3.1.4. İnanç ve Gerçeklik Duygusu.....	8
3.1.5. İmgelem	8
3.1.6. Konsantrasyon	8
3.1.7. Adaptasyon.....	9
3.1.8. Coşku Belleği.....	9
3.1.9. Tempo-ritim	9
3.2 STANİSLAVSKİ'NİN YÖNETMENLİK ANLAYIŞI	11
4. BERTOLT BRECHT'İN “SEZUAN'IN İYİ İNSANI” İSİMLİ OYUNUNDAN “SHEN TE” VE “SHUI TA” KARAKTERLERİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE GÖRE İNCELENMESİ.....	14
4.1. BERTOLT BRECHT'İN YAŞAMI	14
4.2. YAZARA DAİR.....	18
4.3. “SEZUAN'IN İYİ İNSANI”, ESERİNİN STANİSLAVSKİ'YE GÖRE İNCELENMESİ.....	23
4.3.1. Eser Özeti	23
4.3.2. Fabel.....	23
4.3.2. Suje.....	27
4.3.4. Ana Fikir	28
4.3.5. Ana Çatışma	28
4.3.6. Karakterler.....	29
4.3.7. Karakter Yorumu.....	32
5.SONUÇ	34
KAYNAKÇA.....	35

1. GİRİŞ

Çocukluğuma dair hatırladığım ve hiç te silik olmayan ilk kare ; mahallenin bütün çocuklarını toplamışım, herkese bir görev veriyorum ve hummalı bir şekilde tiyatro oyunu hazırlıyorum. Herşeyi benden olan bir oyun bu; yazıyorum, yönetiyorum, en en başrolü oynuyorum. Sımsıcak gülümsediğim şu anlarda ise; inatla, ağlaya güle hiç peşini bırakmadığım çocukluk hayalimi bu yetişkin yaşında resmi bir dille bir araştırmaya, tez'e yönelik bir yetki ile sayfalara döküyorum. Bu satırların gururunu sizlere bir alfabe, bir dil yada bir kaç cümle aracılığı ile anlatabilmemin imkanı yok ama her zaman olduğu gibi ben yine şansımı deniyorum.

Bir gün dersteyiz yine; ben sahnede belkide ilk adımımı attığım Çehov'un Vanya Dayı eserinden Sonya' tiradını gerçekleştiriyorum , bitiyor ve gözlerim dolu dolu iniyorum sahneden.... Sonrası mı? koca bir hayat felsefesi, sonrası bir milat ,sonrası nefes almaya başlayan kadın ve bütün 'Sonra ' larımın temelini atan kutsal cümlelerin bir kaçı ' Bütün kirlenmişliklerinden arın, artık yürüme koş! O kadın gibi nefes al! Devam et Ela devam! Her dakika düşün! Ya duvarlara çarpa çarpa ilerle yada dur , bırak ve git' Ali Düşenkalkar

Saygıyla eğiliyorum hocam.

Bana, karakterime, oyunculuğuma, Türkçe' me , bütün zerrelereime damla damla işleyen bu eğitim süreci hayatımda aldığım en doğru karardı ve bunun için hocalarıma, sınıf arkadaşlarıma, aileme sonsuz teşekkür ederim.

Araştırmalarımı sonuçlandırdığım bu projede ve hatta hayatımda büyük ilham aldığım Büyük insan Alman tiyatro yazarı Bertolt Brecht, 1920'li yıllarda ortaya koyduğu tiyatro anlayışı ve oyunlarıyla, tiyatro alanında radikal değişikliklere öncülük etmiştir. Brecht'in Epik Tiyatro olarak adlandırılan tiyatro anlayışı, o güne kadar geçerli olan Aristotelesçi anlayışı reddetmektedir. Aristoteles tiyatrosu, oyunlar aracılığıyla izleyicide katarsis, yani duygusal arınma sağlamak amacıyla. Oysa Brecht, tiyatroyu düşünceleri ifade etmede bir araç olarak görmekte ve izleyicinin gerçek dünyadan kopmasımın önlenmesini amaçlamaktadır. Bunu gerçekleştirebilmek için de "yabancılaşma tekniğini" kullanmaktadır.

2. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ’NİN HAYATI

Tam adıyla Kostantin Alekseyev Sergeyeviç Stanislavski 1863 yılında Moskova dünyaya gelmiştir. Amatör olarak ilk tiyatro çalışmalarına başladı fakat kendini geliştirme arzusuna uyarak profesyonel tiyatroya yöneldi. Bir tiyatro okuluna katıldıktan sonra çeşitli operetler, komediler, vodviller ve dramlarda roller aldı. 1888’de “Edebiyat ve Sanat” topluluğunu kurdu. 1981’de Dostoyevski’den oyunlaştırılan “Sela Stepansikov’u” ve Tolstoy’un “Aydınlanma Meyvelerini” sahneyeledi. 1898 yılında ise sadece Rusya’da değil tüm dünyada çığır açacak olan “Moskova Sanat Topluluğu”nu kurdu. Daha önceden üyesi ve kurucusu olduğu “Edebiyat ve Sanat” topluluğunda kanadığı düşünceleri, inançları ve anlayışı “Moskova Sanat Topluluğu”nda devam ettirdi ve daha geliştirdi. Özellikle Çehov oyunları ile büyük başarı sağladı çünkü Çehov’un durağan olan diyalogları Stanislavski’nin teknikleri sayesinde olması gerektiğe yere geldi. 1905’de ki devrimden sonra Gorki’nin oyunlarını sahneye koydu. Reaksiyon yıllarında ise (1905-1916) çoğunlukla sembolik oyunlar sahneye koydu. Daha sonraları Sovyet rejimi altında oyuncu, yönetmen ve yapımcı olarak ününü devam ettirdi. 1938’de vefat etti. Geliştirmiş olduğu oyunculuk yöntemi tüm dünyada benimsenmiş ve yeni yöntemler geliştirilmesinde önderlik etmiştir.

3. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ

3.1. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ’NİN TİYATRO ANLAYIŞI

Çağımız tiyatrosuna belki de en fazla etkisi olmuş tiyatro insanı Konstantin Stanislavski’nin (1863-1938) yönetmenlik anlayışını tartışabilmek için, öncelikle onun tiyatro ve oyunculuk sanatına dair ortaya koyduğu evrensel tezlerini özetlemek gerekir. Çünkü Stanislavski’nin tarihsel önemi, oyunculuğun yaratıcılığına yönelik ilkeleri keşfetmesi ve bir yönetmen olarak oyunculuk çalışma tekniğine verdiği olumlu yönde katkılarıdır. Bilindiği üzere, Stanislavski’den önce oyunculuk mistik bir cevher, kontrol edilemez bir ruhsal süreç ya da yalnızca doğuştan gelen bir kabiliyet olarak kabul ediliyordu. Stanislavski dönemin çağdaşlaşmacı ve pozitivist yaklaşımından da katkı alarak, anlaşılabilir olduğu öne sürülen oyunculuk ve yaratıcılık sürecini incelemeye başladı. Stanislavski’nin oyunculuğun ilkelerini ortaya koymak gösterdiği önemli çabalar ve gerçekleştirdiği laboratuvar çalışmaları, onu bugün bile çağdaş tutan başlıca husustur. Günümüzde oyunculuğa yönelik eğitimi sunan hemen hemen tüm okullarda Stanislavski’nin çalışmalarından faydalanılmakta ve ilk defa onun ortaya koyduğu ilkeler oldukça önemli bir yerde durmaktadır.

Stanislavski tiyatronun kültürel ve ahlaki bir eğitim kurumu olduğunu belirtir. Tiyatronun insanların beğenilerini değiştirebilme imkanı da vardır. Bu tiyatronun üstün amaçlarından biridir. Stanislavski bu kapsamda, “Tiyatro etkili bir vaaz kürsüsüdür” der. Fakat bu önermeyi sadece bir güzelleme veya değişmez bir durum olarak belirtmez. Örneğin, tiyatro seyircide asil duyguların oluşmasını sağlayabileceği gibi, toplumu yozlaştıran, seviyesizleştiren bir etkiye de sahip olabilir.

Stanislavski’ye göre etik ve disiplin yetenekten önce gelir. Çalışkanlık ve disiplin onun için yaratıcılıktan daha önce gelir. Örneğin Rus oyun yazarı Anton Çehov’un “Bizi çalışmak kurtarır!” sözü Stanislavski’nin başlıca değerlerinden biri olmuştur. Neticede, sistemin esas felsefesi diletanlığa karşı koymaktır. Stanislavski bu manada, sahnenin cazibesine kapılıp gidenleri, gösteriş ve alkış meraklılarını vasat ve bayağı sanatçılar

olarak ifade etmiştir. Gerçek bir sanatçıyı ise, bu şekilde tüketici hazlar peşinde koşmayan, disiplinli, etik değerlere öncelik veren, topluma karşı sorumluluk bilincinde olan ve kolektif bir kumpanya anlayışıyla hareket edebilen bir kişi olarak ifade etmektedir. Stanislavski sistemi sadece naturelist bir tarzın ilkeler bütünü değildir. Sistem, tek bir teatral akımın sınırlarının ötesinde bulunduğundan tarihi yönden de önemlidir. Stanislavski naturelizmin değil, prensip olarak rol yapmanın ilkelerini belirtir.

Stanislavski sistemi, tek tip bir oyunculuk modeli geliştirmesinden ziyade, oyuncunun kişisel özelliklerinin gelişimini sağlayan bir yere destek olmaktır. Sistem her oyuncu için benzer, ancak sonuçları bakımından farklı olan yaratıcılık süreçlerinin açığa çıkmasını sağlar. Yalnızca oyunculuğu öğrenenlerin değil, kabiliyetli oyuncuların da ciddi anlamda sisteme gereksinimleri vardır. Stanislavski sistemi akıllı ve bilime önem veren, dram ve oyunculuk sanatının yapı taşlarını ortaya koyan ve oluşturduğu ortak değerlerle bir oyun tekstinin de yorumlanmasına sağlayan bir sistemdir. Stanislavski üstün amaç, alt-metin, imgelem, coşku belleği, etki-tepki, verili durumlar gibi evrensel kavramlar ortaya koymuş ve bizlere bir tiyatro terminolojisi sunmuştur. Sistem esasında; izleniyor olma kompleksi içinde olan oyuncunun rahatlamasını sağlamak ve olası arazlarını (aşırı oyunculuk, klişeler ve yapmacıklık ve teşhirciliğe vb.) önlemeye dayanır. Esasen, oyuncunun yaratıcı anlarındaki içsel ilkelere bilinçli teknikler sayesinde ulaşmasını amaçlar. Amaç, kontrol dışı gelişen esin anlarını yani bilinçaltını kontrol altına almak, bir başka ifadeyle bilinç düzeyine çıkarabilmektir. Stanislavski, tiyatronun yaşamın sahnede farklı bir şekilde (sahne gerçekliği ilkeleriyle) yeniden yaratımı olduğunu ifade eder. Bu yeniden yaratım ile, “tekrarlanabilir” “yinelenebilir” ifadeleri yaratmak ve bu esnada da yaratıcılığın ilkelerini bilinçli bir teknik kullanarak keşfetmek gereklidir. Sistem yaşayan bir organizmaya benzetilebilir. Kendi içinde bir evrimi bulunmaktadır. Tarihsel gelişimi sürecini dikkate alarak Stanislavski’yi anlamaya çalışmak oldukça önemlidir. Sistem oyunculara önceden hazırlanmış kalıplar ya da reçeteler vermenin ötesinde, bir karakter ortaya konulması sürecinde bir bakış açısı sunar. Sistem ezbere bir şekilde öğrenilemez. Bunun yanında, sistem parça bazlı yerine bir bütün olarak ele alınmalıdır. Tiyatro araştırmacısı Fırat Güllü Stanislavski metodunun tarihsel evrimini şu şekilde özetler:

“Konstantin Sergeyeviç Stanislavski bir oyunculuk yöntemi yaratma konusundaki ilk araştırmalarına 1897 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurulmasıyla başladı. Sistem ile ilgili ilk önemli bulgular 1909 yılındaki Hamlet prodüksiyonunun provalarıyla birlikte ortaya çıkmaya başladı. Bu ilk aşamada temel odak noktası “coşku belleği”ydi ve Stanislavski oyuncunun, yönetmenin yardımıyla bir kez içsel değerleri yerli yerine oturtmayı başardığında fiziksel olanın kendiliğinden ortaya çıkacağını savunuyordu. Ancak bu ilk dönem Sistem'inin en önemli zaafı fazlasıyla psikolojik olan bu yönelimin zaman zaman oyuncuda kendine dönme, gerilme, bitkin düşme ve hatta histeriye kapılma gibi etkiler yaratmasıydı. Oyuncu coşkularına kapılıp rolle olan mesafeli ilişkisini kaybedebiliyordu. Zamanla Stanislavski oyuncu için ne hissettiğini söylemenin ne yaptığını söylemekten çok daha zor olduğunu fark etti. Bu dönemde Stanislavski modern bilimden yardım almaya başladı ve İvan Sechenov, İvan Pavlov gibi refleksler üzerinde çalışma yapan fizyologlardan etkilenerek ve coşkular ile fiziksel jestler arasında kopmaz bir bağ bulunduğu gerçeğinden yola çıkarak Sistem'ini yeniden yorumlamaya girişti. Artık oyuncunun çalıştığı süreçleri psikolojik ve fiziksel olarak ayırmaktan vazgeçmeye ve “psikofiziksel eylem” kavramını kullanmaya başlamıştı. Yeni yaklaşıma göre mademki bu iki süreç birbirine sıkı sıkıya bağlıydı ve psikolojik olan ve fiziksel olan karşılıklı olarak birbirlerini harekete geçirebiliyorlardı, öyleyse psikolojik olanın karanlık dünyasını merkeze almaya neden gereksinim duyulsundu? Oyuncu ve yönetmen somut, kontrol edilebilir ve kolayca düzenlenebilir olan fiziksel jestlerden yola çıkarak da içsel olanı harekete geçirebilir ve psikofiziksel eylemi (ya da diğer bir deyişle “organik eylem”) gerçekleştirirlerdi. Bu düşünsel (d)evrim Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin yolunu açmış oldu.”

Oyunculuk ve yaratıcılık sadece yetenekle belirtilebilecek bir olgu değildir. Bilimsel manada oyunculuğun ilkeleri ortaya konulabilir. Oyunculuk geliştirilmeye açık bir yetenektir. Pozitivizmden ve modern psikoloji tekniklerinin etkisinde kalan Stanislavski bunu belirtirken yaşadığı dönemden oldukça etkilendiği belirtilebilir. Sistem bilinçli bir teknik kullanarak bilinçaltına ulaşmayı hedefler. Yaratım sürecinin esasını meydana

getiren esin anları ya da içsel olan bilinçaltı bölgesi, istikrarsız ve kolay kontrol edilemeyen bir alandır. Sadece duyarlılık ya da esinden hareket edilirse, sanatsal manada işimizi şansa bırakmış oluruz. Şansın ve istikrarsızlığın sanatın düşmanı olduğuna iddia eden Stanislavski ise, prensip olarak sahne üzerinde içsel yaratım aşamalarını bilimsel metotlarla keşfetmeye çalışmıştır. Rolü yaşama sanatının başlıca unsuru olan “içsel yaratıcılığa” akılla ulaşılabilceğini belirtir.

Sahne gerçekliği ile gündelik hayat gerçekliği aynı değildir. Stanislavski, tiyatral ifadenin, gündelik hayat tecrübelerinin sahneye aktarılması olduğunu ifade eder. Ancak gündelik hayattaki tecrübeler sahneye aktarılırken, orijinal bir deneyimden ziyade tekrarlanan ve yeniden yaratılan bir deneyim şeklinde aktarılır. Sahnedeki coşkularımız gerçek bir sebebe bağlı olarak değil, varsayımsal ya da kurgusal bir sebebe balı olarak kaynaklanır. Bu kapsamda sahne gerçekliği ile gündelik hayat gerçekliğinin birbirinden farklı olduğu söylenir. Sahnede ise, oyuncunun içsel dünyası ve dış dünya gözlemlerinin neticesi olan coşku belleği yaratıcılık kaynağı olur. Oyunculuk sanatının esasında yeniden canlandırma vardır. Fakat bu mistik veya gizemli bir metamorfoz (değişim) demek değildir. Bilinçli bir çalışmanın neticesi olarak, tiyatronun özü olan karakter yaratılması gerçekleşir. Örneğin, deli veya katil rolünü canlandıran kişinin sahnede de gerçekten delirmesi veya katil olması gerekli değildir. Bir oyuncu onu çevreleyen yaşamdan sağladığı gözlemler sayesinde bir karaktere hayat verirken, kendi kişiliğini tamamen atamaz. Fakat bu sahnede oyuncunun kendisini oynaması demek de değildir. Stanislavski, oyuncunun rolü kendine değil, kendinin role adapte olmasını savunur. Karakterin tecrübeeri ve oyuncunun tecrübeleri etkileşimi neticesinde bir rol ortaya konulur.

İnsan davranışları psiko-fiziksel bir özelliğe sahiptir. Stanislavski dönemin davranış bilimcileri olan İvan Pavlov ve M. Seçenov'dan da etkilenmiş, insan davranışlarına yönelik şu ana tezi ifade etmiştir: İnsanın iç dünyasının unsurları ve insan vücudu birbirinden ayıramaz. İnsanın psikolojik dünyası (ruh hali, arzular, hisler, niyetler, ihtiraslar) basit fizikî hareketlerle ifade edilir. Dışsal fizikî ifade olmadan içsel deneyim de olmaz. İçsel tecrübelerimizi diğer insanlara beden hareketlerimiz yansıtır. Neticede de, insan davranışı psikolojik ve fizikî olanın etkileşimine bağlı olarak ortaya çıkar.

Mesela, sevindiğimizde bedenimiz dinamikleşir, kederlendiğimizde bitkinleşiriz, öfke anımızda veya korktuğumuzda geriliriz. Sistemin evrimi içinde, Stanislavski davranışların psiko-fiziksel tarafını keşfederek oyuncunun sahnedeki yaratıcılığını da psiko-fiziksel sürecin fiziksel yanından başlatabileceğini düşünmüştür. Ve Stanislavski sahnede kendiliğinden davranışına imkan veren son tekniğini, yani “fiziksel eylemler yöntemi”ni geliştirmiştir. Oyuncu, sahneye çıkmadan evvel bir coşkuyu zorlamak yerine, psiko-fiziksel hareketin psikolojik yanını tetikleyen ve bu sayede psiko-fiziksel birlikteliği sağlayan yalın, somut ve anlamlı bir fiziksel hareketi ortaya koyar. Fakat bu sadece fiziki bir hareketi sergilemek amacıyla sahneye çıkmak demek değildir. Fiziksel hareket ve fiziksel eylem farklı şeyleri ifade eder. Stanislavski, oyuncunun başlıca anlatım aracı psiko-fiziksel bir süreç olarak ifade edilen insan eylemidir. Sahnedeki önemli etki yalın, doğru, anlaşılır ve gerçeğe sadık eylemlerin yansıtılmasıdır. Rasyonel ve birbirini izleyen fiziksel eylemlerin keşfedilmesi için gösterilen gayret, rol hazırlığının en incelikli araştırmasıdır. Bir eylem karakterin herhangi bir anda neyi, niçin yaptığını da belirtir. Karakterin yaratılmasında doğru eylemler seçilmelidir. Oyuncunun eylem seçiminde uzmanlaşması gerekir. Eylemlerin seçimini etkileyen unsur da, oyunun ana fikridir. Eğer bir eylem karakterin aktarılmasına imkan veriyorsa sanatsal bakımdan da doğrudur. Ancak buna imkan vermiyorsa yanlıştır. Bu kapsamda, sahnede yansıtılan herhangi bir eylem rastgele ya da gereksiz olmamalıdır.

Stanislavski sisteminde fiziksel eylemin başlıca unsurları aşağıdaki gibidir:

3.1.1. Sihirli Eğer

Stanislavski oyuncunun sahnede aktarılan olayların olabirliğine inanacağını belirtir. Oyuncunun burada kendine yöneltmesi gerekli soru şudur: Eğer ben X karakterinin yerinde olsaydım ne yapardım? Nasıl yapardım? Bu sorular sayesinde oyuncu kendisine sorunlar yaratır ve bu sorunlara geliştirdiği cevaplar onu doğal bir biçimde fiziksel eylemlere geçirir.

3.1.2. Verili Durumlar

Oyunun konusunu, oyunun geçtiği tarihsel arkaplanı, oyundaki karakterlerin yaşam koşullarını, yönetmenin ve oyuncunun yorumunu, dekoru ve kostümleri, yani bir rol ün canlandırılması amacıyla ihtiyaç duyulan olan tüm durumları içerir.

3.1.3. Duygu Düşünce Alışverişi

İzleyicilerle sağlanan ilişki sahne bileşenleriyle sağlanan ilişki üzerinden gerçekleşir. Oyuncu sürekli bir duygu düşünce alışverişi içinde olmalıdır. (partnership ilişkisi)

3.1.4. İnanç ve Gerçeklik Duygusu

Sahne gerçekliğini izleyicide meydana getirilen inanç yaratır. Bu sebeple de, oyuncularca sahnedeki eylemler meşrulaştırılmalıdır.

3.1.5. İmgelem

Oyuncunun yaratıcılığın esasını teşkil eden hayalgücüdür. Gözlem, araştırma ve insan davranışlarını inceleyerek gelişir.

3.1.6. Konsantrasyon

Stanislavski, izleyicinin gösterinin ortak bir üreticisi olduğunu belirtir. Ancak oyuncunun izleyiciden korkuya kapılması, endişelerinden kurtulması için kamusal yalnızlığa gereksinim duyar. Bu nedenle de sahne dışındaki dikkat dağıtan unsurları çözmeye çalışmalıdır.

3.1.7. Adaptasyon

Adaptasyon ya da ayarlama bir amaca ulaşırken karşılaşılan fiziksel engellerin çözülmesidir. Araştırmacı gazeteciliğin temel araştırma kuralı olan 5N&1K (Kim, Nerede, Ne zaman, Niçin, Ne, Nasıl) ilkesi devreye girmelidir.

3.1.8. Coşku Belleği

Coşku belleği insanın hayatındaki önceki tecrübelerinin depolandığı yerdir ve sahnedeki coşkularımızın yegane kaynağıdır. Stanislavski Fransız psikolog Armand Ribot'un duygusal bellek kavramını 1930'dan sonra coşku belleği olarak isimlendirmiştir.

3.1.9. Tempo-ritim

Hayattaki her eylem, her olgu ve her olay uygun bir tempo ritim içinde ortaya çıkar. Stanislavski, sahne üzerindeki yönetmenin ve oyuncunun belirlediği doğru tempo ve ritmin, eylemlerin inandırıcılığını ve oyunun anlaşılabilirliğini arttıracığını belirtir.

Stanislavski ayrıca; psiko-fiziksel eylemlerden hareketle bir oyunu analiz etme imkanı da bulunur. Oyunun içinde geçen önemli olaylardan yola çıkarak eylemleri, oyundaki etkin olguları ve yazarın ana fikrini belirlememiz gerekir. Daha sonra oyunu bölümler bazında ele alarak, her bölümdeki ana eyleme bir isim belirleriz. Etkin fiiller yoluyla oluşturduğumuz eylemin, hangi verili şartlar içinde olduğunu tespit ederiz. Stanislavski tüm bunları yalnızca masabaşı çalışması olarak değil, direkt sahnede hayata geçirilen bir çalışma yöntemi olarak geliştirmiş ve bu yönteme de “fiziksel eylemler yöntemi” adını vermiştir. Fiziksel eylemlerin ele alınması amacıyla ihtiyaç duyulan analiz çabası; bir oyunu “beğendim” ya da “beğenmedim” olarak subjektif yargılamalardan öte bir noktaya ulaştırır. Stanislavski bu yönüyle bizlere sadece sahnedeki yaratıcılık ilkelerini öğretmekle kalmaz; eleştiri kriterlerine de katkı sunar.

Stanislavski'nin esas amacı; oyun yazarının ana fikrini ya da üstün amacını izleyiciye aktarmak ve yazılı bir metni en etkili biçimde izleyiciye ulaştırmaktır. Bu kapsamda, oyuncunun ve yönetmenin üstün amacı yazarın dünyasını keşfetmektir. Yazarın tekstinden hareketle tespit edilen üstün amaçlar oyuncu ve yönetmenlere şu katkıları sunar:

- i. Üstün amaç yaratıcı sürecin en temel uyarandır.
- ii. Sahnedeki eylemlerin test edilmesini sağlar.
- iii. Üstün amaç eylemlerin belirlenmesinde yol göstericidir.
- iv. Üstün amaç belirlenirken etken bir fiil kullanılmalıdır.
- v. Oyuncunun sahne üzerinde üstün amaç tarafından yönlendirilen, kesintisiz bir eylem çizgisi olmalıdır. Bu sayede rolün bağımsız bölümlerini birleştiren organik bağı sağlar ya da Stanislavski'nin deyişiyle oyunun dip akıntısını keşfeder.
- vi. Oyuncu üstün amaçlarından yola çıkarak oluşturduğu kesintisiz eylem çizgisi rolün perspektifini sağlar. Oyuncu eğer bir perspektife sahipse, rolünde çeşitleme, kontrast, nüans, renk, gölgeleme vb. zenginlikleri oluşturabilir.

Stanislavski, söz ya da vokalin psiko-fiziksel eylemin fiziksel yanlarından biri olduğunu ifade eder. Zihnimizdeki imgeler ve alt-metin ise, eylemin psikolojik tarafını oluşturur. Sözcükler düşüncelerin, duyguların ve bedenle anlatılan imgelerin bir neticesidir ve son aşamada sözel bir eylemdir. Yalnızca sözler değil, anlam, düşünce, amaç ve beden dili de sözel eylemi aktarır. Örneğin tüm yönetmenlerin ve oyuncuların bilmesi gereken bir kavram olan alt-metin kavramı Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki çalışmalar sırasında ortaya çıkmıştır. Stanislavski'ye göre alt-metin sözcüklerin arkasında ifade edilmek istenen manadır.

Stanislavski izleyicinin metni kendilerine uygun yerde de okuyabileceğini tiyatroya ise alt-metni duymak için gittiğini ifade ederek, alt-metin kavramının önemini gösterir. Alt metin hem yönetmen hem de oyuncular bakımından oyunu tekdüzelikten çıkararak, izleyiciyi oyunun içine dahil eden başlıca araçlardandır. Alt-metin aynı zamanda dramaturginin ana araçlarından biridir. Alt-metni kavramak için oyunun öyküsündeki dramatik karşıtlıklar üzerine fikir üretilmesi gerekir. Alt metinle kastedilen şey, sadece

sözcüklerin ardında yatan anlam değil, davranışların altında da yatan anlamdır. Davranışların altında yatan anlam daha geniştir.

3.2 STANİSLAVSKI’NİN YÖNETMENLİK ANLAYIŞI

Stanislavski’ye göre yönetmenlik, “belirsiz düşünceler ve fantezi değil, kesinlik içeren bir bilimdir”. Ayrıca Vladimir Nemiroviç-Dançenko’nun “yönetmen oyuncunun içinde ölmelidir” sözünün oldukça önemli olduğunu vurgular. Stanislavski’nin yönetmenlik anlayışının oyuncu-merkezli bir bakış açısı olduğunu da belirtmek mümkündür. Stanislavski *Sahneye Koyucu Karşısında Aktör* adlı makalesinde, yönetmenin oyuncunun yaratıcılığına önem vermes., oyuncunun hayalgücü ve rolü oynaması önündeki engellerin kaldırılması için gayret etmesi gerektiğini belirtir:

“Yaratıcı çalışmamıza başlarken rolünüzden başka hiçbirşey düşünmemelisiniz, bütün benliğinizi ve dikkatinizi rolünüze vermelisiniz, önemlidir bu. Siz de değerli olan ne varsa, hepsinin o andan başlayarak artık rolünüze ait olduğunu bilmelisiniz.”

Stanislavski, yönetmenin bir gösteriyi organize eden, bir oyunu yorumlayan kişi olduğunu ifade eder. Bir oyunu edebi biçimden teatral biçime dönüştürerek yeni değerler ortaya koyar. Yönetmen hayatı tanımalıdır; ayrıca sanatçı duyarlılığına sahip bir psikolog da olmalıdır. Yönetmen oyunu yorumlayıp analiz edebilmeli; yazarın ana fikrini aktarabilmeli; oyunculara oyunu ifade edebilmeli ve onların ilgisini çekebilmeli; farkına varılan farklı sorunlar için çözümler getirmeli; senaryodaki çatışmalardan yararlanabilmeli; gerekli durumlarda bunları gösterebilmeli; doğru ritmi belirleyebilmeli; açık, somut talimatlar verebilmeli ve seyircinin tepkilerini önceden öngörebilmelidir. Yönetmen zengin hayal gücüne sahip olmalı ve buluş yapabilme kapasitesine sahip olmalıdır. Yönetmen kültürlü, güçlü, beğeni ve prensip sahibi olmalıdır. Stanislavski kimi yönetmenlerin kendi prestijini sürdürmek için aşırı derecede gayret ettiğini fakat, yazarların oyundaki temel düşüncelerini değiştirmeye hakkı olmadığını da ifade eder. Bu noktada Stanislavski’nin yazara saygı ile yaklaşan ve yazar-rejisör işbirliğini motive eden bir çalışma yaklaşımına sahip olduğu belirtilebilir.

Stanislavski; oyunculuk tekniğini bilen bir yönetmenin diğerlerinden daha sabırlı görüldüğünü belirtir, çünkü o bir oyuncu için neyin kolay, neyin zor olduğunun farkındadır. Bir gösteri ortaya koyma sürecinde yönetmenin sorumluluğunun en önemli bileşenlerinden biri oyuncuyla çalışmadır; onun rehberliği oyuncuya gelecekteki oyunlar için bile katkı sağlar.

“Yönetmen bir oyuncunun bireyselliğini hissedebilmeli ve birbirinden farklı bireyselliklerle bir bütün yaratma becerisine sahip olmalıdır. Ne var ki bu, yönetmenin kendisini bir oyuncuya ayarlaması anlamına gelmez. Yönetmen farklı oyuncularından aynı renkleri talep etmemelidir. Ne de en başından kesin sonuçlar, kesin bir ifade veya jest veya entonasyon talep etmelidir. Provalar yönetmenin düşünceleri oyunculara ulaştıktan sonra da devam edecektir. Provaların başarıya ulaşması tartışmalarla, yönetmenin fikirlerini grubun denetimine açmasıyla sağlanacaktır. Prodüksiyonun tüm aşamaları tek tek tartışılmalıdır. Oyunculara oyunla ilgili konuşma fırsatı verilmelidir. Bunlar da oyunun ana fikri, içinde geçen olaylar, kesintisiz aksiyon çizgisi ve karakterler arasındaki ilişkilerdir. Bununla birlikte, Stanislavski'nin provaların çalışmak, aksiyon icra etmek ve araştırmak için var olan bir şey olduğunu oyuncularına defalarca anlattığını duymuştum -provaların günümüzde Sistem'in bazı takipçilerinin vurguladığı gibi, uzun uzadıya tartışmalarla geçirilmemesi gerektiğini söylüyordu. Eğer oyuncu tekniğinde ustalık kazanmışsa ve bir oyunu yazarın verili koşulları içinde ardışık somut aksiyonlarla analiz edebilme becerisine sahipse, bireysel çalışmasında doğru yoldan sapmayacaktır ve gereksiz tartışmalarla zaman kaybetmeyecektir.”

Stanislavski, bir yönetmenin oyuncularının metot kurallarına paralel olarak rolü yaşamasını denetlemesi gerektiğini belirtir. Bir yönetmen oyunu, aksiyonlara bağlı olarak kavramalı ve duygulardan değil, aksiyonlardan sözetmelidir. Tekdüzeligi önlemek amacıyla da daha ilk okumada, yönetmenin oyunculara aksiyon önerileri yapması beklenir.

“ Oyunun ana hatlarını belirlemek oyuncuyu aksiyonları analiz etmeye zorlar; yönetmen oyunculara aksiyonları belirleme ve denemelerinde yardımcı

olabilmelidir. Olaylar ve aksiyonlar üzerinden yürüyen analiz yöntemi oyun boyunca uygulanmalıdır. Yönetmen oyuncuların oyunun üstün-amacına götüren mantıklı ve anlamlı aksiyonlara yönlendirmeli ve oyuncuların, partnerlerinin davranışlarındaki tüm nüansları anlamalarına yardımcı olmalıdır.”

Sahnelemenin yaratıcı bir süreçten ibaret olduğunu belirten Stanislavski, yönetmenin doğaçlama yapabilmesi gerektiğini de öne sürer. Bunun yanında yönetmenlerin altmetin ve karakter analizi çalışması yapmasını tavsiye eder. Yönetmenin tüm süreçlerde kendini sorgulaması gerektiğini, örneğin eğer oyuncu verilen görevi icra edemiyorsa, yönetmenin kendisinin hatalı olup olmadığından emin olması gerektiğini söyler.

“Yönetmen oyuncuya yanlış görev vermiş ve bir olay karşısında uygun olmayan bir tavır önermiş olabilir. Oyuncunun sorunu özgül bir aksiyonu yeterince haklılaştırmamak olabilir ve her bir aksiyonun haklılaştırılıp haklılaştırılmadığını fark etmek yönetmenin görevidir. Oyuncunun sorunu bir yaratıcı “gıda” eksikliği olabilir ve canlandırdığı yaşam ile ilgili yönetmenle konuşması yararlı olabilir. Oyuncunun bir coşkuyu oynamaya çalışması ve hatta herhangi bir ayrıntıdaki küçük bir hata bir başka sorun olabilir.”

Stanislavski’ye göre yönetmen dekorlar, müzik, ışıklar ve kostümler gibi bileşenlerin tüm gösteriyi destekleyip desteklemediğine de özen göstermek zorundadır. Fakat tüm bunları yerşne getirirken de ne ifade etmek istediğini, yani dramaturjik ve üslupsal seçimlerini belirlemesi gerektiğini belirtir. Prodüksiyonun biçiminin keşfedilmesi yönetmenin tercihleriyle ilgilidir. Tercihleri belirleyen de yazarın ana fikri ve oyundaki düşüncelerdir. Stanislavski, yönetmenin temel sorumluluğunun oyundaki tezleri seyirciye açık ve net bir şekilde iletmek olduğunu belirtir. Bu noktada Vsevolod Meyerhold’un söylediği “Yönetmen düşünceleri seyirciye fırlatmalıdır.” düşüncesini savunur.

4. BERTOLT BRECHT'İN “SEZUAN'IN İYİ İNSANI” İSİMLİ OYUNUNDAN “SHEN TE” VE “SHUI TA” KARAKTERLERİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE GÖRE İNCELENMESİ

4.1. BERTOLT BRECHT'İN YAŞAMI

Eugen Berthold Friedrich Brecht, 10 Şubat 1898'de Augsburg'da, kağıt fabrikası müdürü Berthold Brecht ve Sofie Brecht'in oğulları olarak doğar. Annesi Protestan, babası Katolik olan Brecht, annesinin mezhebine göre yetiştirilir ancak daha sonra mezhebini ve kendisine verilen isimleri reddeder. René Wintzen'e göre Brecht, “Kara Orman insanına özgü o sertliği, o yalnızlık eğilimini, o pratik görüşü, o ölçülü kurnazlığı “ annesinden, “mimik ve hareketlerinde kendini gösteren bir açık sözlülük, belirgin, özden ve yapmacıksız bir zevk, halk sanatına (müziğine, oyunlarına, tiyatrosuna) özel bir tutkunluğu” babasından almıştır. Wintzen'in de vurguladığı gibi, Brecht'in yaratıcılığında anne ve babasından aldığı bu özelliklerin büyük payı olduğu söylenebilir. Bertolt Brecht ilk şiir kitabı olan Ev Vaazlarında yer alan “Yoksul B.B.” adlı şiirinde kökenini şöyle açıklamaktadır:

*“Ben Bertolt, kara ormanlardan
Karnında getirmiş şehre anam beni.
Ama çekip gidene dek ben bu dünyadan
çıkmayacak ormanların soğuğu içimden”.*

Her ne kadar ailesi kendisinin doğumundan çok önce Kara Orman ile bağını koparmışsa da şiirinden anlaşıldığı üzere, Brecht kendini oraya ait hissetmekte ve oranın sertliğini kendi kişiliği ile özdeşleştirmektedir. Peter Thomson'a göre Brecht'in gençliğinden beri taşıdığı üç özellik bulunmaktadır; kolektif çalışmayı benimsemesi, liderlik özelliği ve ikna kabiliyeti.

Brecht'in bazı şiirleriyle öyküleri ilk kez 1913 yılında Die Ernte (Hasat) adlı öğrenci dergisinde yayımlanır. Liseden sonra Münih Üniversitesi'nde tıp öğrenimine başlar. Bu sırada Artur Kutscher'in tiyatro derslerini de takip eder. Ancak Rorrison'un da belirttiği

gibi Kutschner ile aynı tiyatro yaklaşımını paylaşmamakta ve onu açıkça eleştirebilmektedir. Kutschner'in beğendiği bir tiyatro yazarının oyununu beğenmez ve daha iyisini yazabileceğini göstermek için Fransız şair François Villon'u konu alan Baal adlı ilk oyununu yazar.

1918'de askere alınır. Savaş sırasında Augsburg'daki bir askeri hastanede çalışırken yazdığı Ölü Askerin Söylencesi, Brecht'in savaş düşmanlığını çok açık bir biçimde yansıtmaktadır. Savaş bittikten sonra Münih'e döner ve arkadaşları "R. Becher, Caspar Neher, George Pfanzelt ve Otto Müllereisert ile Stefanie Kahvesi'nde toplanılır. Siyasetten, edebiyattan, sanattan, hekimlikten, devrimden" konuşur. Bu buluşmaların Brecht'in sanat anlayışının gelişiminde önemli bir yeri olduğu söylenebilir.

1921 yılında üniversiteden kaydı silinen Brecht, tüm ilgisini edebiyata ve politikaya yönlendirmiştir. Gecede Davul Sesleri adlı oyunu Münih'te sergilenir ve büyük ilgi görür. Oyunu izleyen Jerbert Jhering, Börsen-Courier Gazetesi'nde şunları yazmıştır: "Yirmi dört yaşındaki yazar Bert Brecht, bir gecede Almanya'nın yazın yaşamını değiştirdi... Oyunlarıyla yeni bir sanatsal bütünlüğün sergilenmesi, sonra tümüyle kendine özgü bir dramaturgi, Brecht'in dehasını oluşturan öğeler...". Brecht, Gecede Davul Sesleri ile Kleist Ödülünü alır. Aynı yıl yazar Otto Zoffun kız kardeşi olan tiyatro sanatçısı Marianne Zoff ile evlenir. Zoff ile evliliğinden kızı Hanne Marie dünyaya gelir. Brecht'in Hanne Marie'den önce 1919'da Frank adında bir oğlu olmuş, ancak Frank İkinci Dünya Savaşı'nda ölmüştür.

Brecht, 1924 yılında oyuncu Helene Weigel ile aynı evi paylaşmaya başlar. Aynı yıl oğulları Stefan doğar. Çift 1929 yılında evlenir. Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü adlı operası ilk kez 1930 yılında sahnelenir. Önlem, Mezbahaların Kutsal Johanna'sı ve Kural ve Kuraldışı oyunlarının hazırlanması yürüttüğü sırada kızı Barbara dünyaya gelir.

Brecht 1926'da Karl Marx'ın Das Kapital adlı yapıtı incelemeye başlamış, Marx'tan ve özellikle de onun sistematikinden etkilenmiştir. Marx'ın düşünce yapısını ve kuramını kendine yakın hissederek Brecht, Marx'ın oyunlarını sunmak için arzuladığı

yegane seyirci olacağım belirtmiştir. Brecht'in, Marx'ı kendi tiyatro düşüncesini en iyi anlayabilecek kişi olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Nutku'ya göre Brecht "Marx'ın ülkücü yanından çok eleştirel yanından etkilenmiştir. Oyunlarından edindiğimiz izlenim budur. O, insanı, kurbanlarını yiyerek gürbüzleşen bir av hayvanı olarak görür". Tiyatro kuramını Marksist temeller üzerine oturtmaya başlayan Brecht, 1927 yılında da komünist tiyatro yönetmen Piscator ile çalışmaya başlamıştır, Piscator'un politik tiyatrosu teknik araçların kullanımını açısından Brecht'in epik tiyatro kuramının oluşmasında etkileyici olmuştur.

Almanya'da, Adolf Hitler liderliğindeki Nasyonal Sosyalistler, yönetime geldikten sonra, komünistlere, Yahudilere ve kendilerini desteklemeyen tüm gruplara karşı bir yok etme politikası gütmüşlerdir. Sanatçılar da Hitler'in hedeflerinden biri haline gelir. Meydanlarda kitaplar yakılır, yazarlar yönetimin isteği doğrultusunda yazmaya zorlanır. Pek çok aydın gibi Brecht de Almanya'dan ayrılmak zorunda kalır. Lawall'a göre Brecht'in dine ilişkin görüşleri, pasifistliği, Marksist oluşu ve sahnelediği Marksist oyunlar, yazan Hitler'in Nasyonal Sosyalizmi'nin karşı kutbuna koymuştur. 1933 yılında Önlem adlı oyununun Nazi yönetimi tarafından yasaklanmasının ardından, Brecht ailesi ile birlikte Prag'a kaçar. Brecht'in sürgün yılları böylece başlamış olur.

Prag'dan Viyana'ya, oradan Zürih'e ve daha sonra Paris'e geçen Brecht 1935'te Moskova'ya gider. Brecht Moskova'da Erwin Piscator ve diğer bazı dostlarıyla buluşur ve Çinli oyuncu Mei-Lan Feng'i izleme fırsatı bulur. Feng'in tekniğinden çok etkilenen Brecht, "Çin Tiyatro Sanatında Yabancılaştırma Etkileri" başlıklı bir denemeyi kaleme alır. Brecht tiyatrosunun en önemli unsurlarından biri olan Yabancılaştırma Etkisi bu denemede açıklanmıştır.

8 Haziran 1937 yılında Alman vatandaşlığından çıkarılmasının ardından Bertolt Brecht, Paris'te düzenlenen "Uluslararası Yazarlar Kongresi"ne katılır. Kongre'ye katılan yazarlar arasında E. M. Forster, Andre Gide, Henri Barbusse, Heinrich Mann, Max Brod, Klaus Mann da yer almaktadır. Paris'ten Danimarka'ya geçen Brecht burada uzun süre kalamayacağını düşünerek Amerika'ya göç hazırlıklarına başlar, ancak Amerika'ya yolculuk 1941 'de gerçekleşir.

Amerika'da bulunduğu süre içerisinde, Simone Machard'ın Düşleri, Şvayk İkinci Dünya Savaşı 'nda ve Galilei 'nin Yaşamı adlı oyunları sahnelenir. Hollywood için film senaryoları hazırlar. Ancak, Brecht'in sahne anlayışı, Hollywood'un ticarete yönelik sistemi ile uyumsuz. Hollywood'da adından söz ettirebildiği tek sinema filmi "Hangmens Also Die" (Cellatlar da Ölüyor) olmuştur. Amerikan sanat çevresinde anlaşılmadığı için Amerikan vatandaşlığına geçmeyi hiçbir zaman düşünmemiştir. Brecht, bir şiirinde kendi ülkesine kısa zamanda geri dönme umudunu dile getirir:

*"Çivi çakma duvara,
Ceketini iskemlenin üstüne at gitsin, yarın geri döneceksin nasıl olsa,
Değer mi uğraşmaya dört gün için.*

*Bırak sulama artık fidanı
Ne diye başka ağaç dikeceksin?
Buradan gideceksin uça uça
O daha bir karış büyümeden".*

Brecht, Amerika'dan zorunlu olarak ayrılır ve bu onun vatana dönme arzusunun yerine getirecektir. Senatör McCharthy yönetiminde, komünizm yanlılarına karşı yürütülen soruşturmalarda kapsamında "Anti-Amerikan Eylemleri Araştırma Komisyonu"nın önünde ifade verir. Brecht, bu olayın ardından Amerika'dan ayrılır.

İsviçre'de bir süre kaldıktan sonra 1949'da Doğu Berlin'e yerleşir ve ünlü Berliner Ensemble'yi kurar. Brecht'in yaklaşık on altı yıl süren sürgün hayatı böylelikle noktalanmış olur. Sürgün yılları boyunca en önemli oyunlarından bazıları yazmıştır: Galilei'nin Yaşamı (1938-39), Cesaret Ana ve Çocukları (1939), Sezuan 'ın İyi İnsanı (1938-40) ve Kafkas Tebeşir Dairesi (1944-45).

Kendisinden sonra Brecht'in tiyatro anlayışını sürdürecektir olan Berliner Ensemble'nin ilk icraatı Bay Puntila ve Uşağı Matti olmuştur. Topluluğun Doğu Berlin'de kurulmuş olmasına karşın, topluluk Batı Berlin'deki sanatçıları da etkilemiş ve birçok Alman

tiyatro yazan kendi eserlerini yazarken Ensemble'yi model almıştır. ZariUi'nin de belirttiği gibi Ensemble kurulduğu yıldan itibaren savaş sonrası dönemin en etkili sosyalist tiyatrosu olmuştur. Ensemble, Brecht'in ölümünün ardından Manfred Wekwerth'in rejisörlüğünde, Brecht oyunlarının yanı sıra Shakespeare oyunları ve Alman klasiklerini sahnelemiştir.

Brecht, 1950'de Doğu Berlin Sanatlar Akademisi'ne üye seçilir ve Avusturya vatandaşlığına kabul edilir. 1956'da Galilei'nin Yaşamı oyununun provaları sırasında hastalanan Brecht, hastaneye kaldırılır. 10 Ağustos'ta son kez provaya gelir ve 14 Ağustos günü geçirdiği bir kalp krizi sonucu hayata veda eder. 17 Ağustos'ta vasiyetine uyularak hiçbir tören yapılmaksızın evinin bahçesine defnedilir. Brecht için 18 Ağustos'ta Berliner Ensemble'de çeşitli devlet yetkilileri ve Macar düşünür George Lukacs'ın da hazır bulunduğu bir devlet töreni düzenlenir.

4.2. YAZARA DAİR

Bertolt Brecht'in, hâlihazırdaki tiyatro anlayışını bütünüyle değiştirmeye yönelik kuramıyla 20. yüzyıla damgasını vurduğu söylenebilir. Kendisinden sonra gelen hemen hemen tüm tiyatro yazarlarının bir biçimde Brecht'ten ve onun epik tiyatro kuramından etkilendiği görülmektedir. Brecht, kişiliği, politik düşüncesi ve sanat anlayışı ile güncelliğini korumaktadır.

Brecht genç yaşta edindiği deneyimi, olgunluğu ve yaşını aşan eserleriyle onunla tanışan sanatçıları etkilemiştir. Yönetmen Elias Canetti'nin ilk karşılaşmalarının ardından Brecht hakkındaki izlenimleri şöyledir:

“Kasketin crook bir görüntü verdiği fakir yüzüyle çok alçakgönüllüydü. Sözleri katı ve kesindi. Bakışları insana değersiz olduğunu hissettiriyordu ve o delip geçen gözleriyle beni süzüyordu. Çok az konuşuyordu ve size bakışının ne anlama geldiğini anlayamıyordunuz. Yalnızca otuz yaşında olduğuna inanmadım”.

Katı ve soğuk görüntüsünün altında Brecht'in çelişkilerle dolu bir kişiliğe sahip olduğu bilinmektedir. Eve Rosenhaft, Brecht'in karmaşık kişiliğini şöyle ifade etmektedir:

“Büyük şehirli işçi havası taşıyan orta sınıf varlıklı aile oğlu, Amerikan kültüründen etkilenmiş bir kapitalizm düşmanı, sadece para için yazdığını iddia eden ancak devrimci estetiğin öncüsü olmuş bir kuramcı, hızlı otomobillere kadm, kadınlara hızlı otomobilmış gibi davranan ancak eserleriyle kadınların yaratma özgürlüğüne katkı sağlayan bir adam” .

Rorrison ise Brecht'in çelişkili karakterini ve davranışlarını onun zekası ve öngörüsüyle ilişkilendirmektedir:

“1920'lerin sonlarından beri komünist olan [Brecht], (bazı arkadaşlarım yok eden) Stalinciliğin sonuçlarını görerek hiçbir zaman parti üyesi olmadı. Asla Sovyetler Birliği'ne karşı değildi, ancak 1941'de Moskova'ya değil de California'ya kaçtı. McCarthy'nin Anti-Amerikan Eylemleri Araştırma Komisyonu'nun karşısına çıktığında komisyondakilerin kendisini ısrarla suçlamalarına aldırmaksızın komisyondakileri kendisinin komünist sayılmayacağına ikna etti. Avrupa'ya döndüğünde Doğu Almanya'da tiyatro kurup Batı Almanyalı bir yayımcı bulmayı ve Avusturya pasaportu almayı seçti ve tüm bunları yapmak için haklı nedenleri vardı” (Rorrison, 1987, xv).

Brecht'in kişiliği sanat anlayışına ve oyunlarına da yansımaktadır. Aynı zamanda hem bilgilendirmeyi hem de eğlendirmeyi hedefleyen yazar, karşıtlıklarla dolu kişiliğiyle, bir bakıma döneminin çalkantılarla dolu Avrupa'sını ve Almanya'sını yansıtmaktadır.

Brecht'in sanat anlayışının oluşumunda da pek çok farklı sanatçı ve sanat akımı etkili olmuştur. Zaman zaman Napoleon'a, zaman zaman Nietzsche'ye, Hauptmann'a hayranlık duymuş, Fransız şairler Villion, Rimbaud ve Verlaine'nin bohem yaşantısından etkilenmiş, Alman yazarlardan Büchner ve Wedekind'in klasik karşıtı yaklaşımlarını beğenmiştir. Brecht'in çok çeşitli düşünce ve edebiyat akımlarından beslendiği ve onları özümseyerek kendi kuramını ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Epik

tiyatro kuramının gelişim süreci bu durumu ortaya koymaktadır. René Wintzen, Bertolt Brecht'in ölümünden iki yıl önce 1954'te yazdığı makalesinde Brecht'in kuramı ve gelişimi üzerine şunları söylemektedir:

“Bugünkü durumunu bildiğimiz şiiri ile dramı- gerçekte- yirmi yıldır süren ve hala bitmeyen sabırlı araştırmaların, incelemelerin, denemelerin sonucudur, öyle, öteden beri sanıldığı gibi, Brecht önce dramatik bir sanat kurmuş, sonra da ona yaslanarak, ona uyarak eserlerini kaleme almış değildir. Durum bunun tersidir. Brecht uzun zaman aramış, yoklamış, incelemiş, taklit etmiştir.”

Brecht'in ilk dönem oyun ve şiirlerinden, son dönem eserlerine değin belirgin bir değişim ve gelişim sergilediği görülmektedir. Jorge Amado, epik tiyatro kuramının uzun bir arayış sonrasında oluştuğunu, “Yeni bir yaşam kurulur ve insanlığın yüzü değişirken Brecht, çağımızın getirdiği yeni öze uygun yeni sanatsal biçimlerin peşine düştü ve onları o korkunç, o ödünsüz arayışı sırasında buldu” sözleriyle yinelemektedir.

Brecht'in eserleri gelişim süreci içerisinde üç grup altında incelenmektedir. İlk dönem eserlerine, Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında görülen hayal kırıklığı ve çaresizlik yansımaktadır. Eserlerinde, çaresizlik içinde sürüklenip yok olan inşam işlemiştir. Brecht bu dönemde “karamsar, anarşist ve nihilist bir genç “ olarak tanımlanabilir. Marksizm ile tanışmasıyla birlikte yazdığı eserler, Brecht'in ikinci evresi olarak değerlendirilmektedir. Marksist düşünceyi temel alarak yazdığı oyunlar “Lehrstücke”; öğretici oyunları olarak adlandırdığı eserleridir. Lewis'in de vurguladığı gibi, öğretici oyunları, tiyatronun bir mahkeme salonu, seyircilerin de yargıç gibi düşünüldüğü, propaganda oyunlarıdır. Mezbahaların Aziz Joan'ı, Önlem, Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar Brecht'in öğretici oyunlarından bazılarıdır. Brecht'in üçüncü evresi en iyi oyunlarını yazdığı olgun, etkin bir kuramcı olarak tanımlandığı dönemdir. Cesaret Ana ve Çocukları, Sezuan'ın İyi İnsanı ve Kafkas Tebeşir Dairesi adlı oyunları daha az saldırgan, politik iletisini ima yoluyla daha iyi verebilen, sanatsal açıdan son derece iyi kurgulanmış oyunlardır. Brecht'in düşüncelerini kuramsal bir temele oturtmaya başlaması da bu son evrede gerçekleşmiştir. Brooker'ın da belirttiği gibi ilk

yıllarında kabul etmediği duygusal deneyim olgusuna ve gerçekçiliğe 1930’lu yılların başlarından itibaren yer verdiği görülmektedir.

Bertolt Brecht kuramsal yazılarında ve oyunlarında çağının sorunlarına yönelmiş, içinde bulunulan kötü durumdan kurtulma yolunun değişimde saklı olduğunu vurgulamıştır. Macar düşünür Lukacs’a göre;

“(...) Ortaya attığı sorular ile onlara verdiği cevaplar hep insanlığı içinde yaşadığı hoşnutsuzluktan kurtarmak ihtiyacından doğar (...) En büyük amacı kitleleri, oyunlarını görenleri, dinleyenleri değiştirmektir. İnsanlar tiyatrodan çıktıkları zaman yalnızca sarsılmış değil, değişmiş de olmalıdır: Pratikte iyiye, bilinçli uyanışa, eyleme, ilerlemeye yönelmelidirler. Çünkü estetik etkinin işlevi toplumsal, ahlaksal bir dönüşüm meydana getirmektir”

Jorge Amado da insanları değişime ve iyileşmeye yönlendiren Brecht’in barışçıl yönüne değinmektedir:

“Çağdaş yazarlardan pek azının eserleri bu büyük Alman şairinin, bu dahi dram yazarının kadar barış düşüncesiyle dolmuş, barışa hizmetin gerekliliğini belirtmiştir. Brecht insanlık davasının, iyilik için, gelecek için, yaşamak için savaşılan basit insanın davasının eri olmuştur”.

iki dünya savaşım ardından insanlığın içinde bulunduğu durumdan kurtulmanın materyalist düşünce yoluyla gerçekleştirilebileceğini düşünen Brecht, çok sayıda insana ulaşmayı ve bu sayede çok sayıda insanı değişime yönlendirmeyi hedeflemiştir. Berliner Ensemble’nin Brecht’ten sonraki başrejisörü Manfred Wekwerth, Brecht tiyatrosu için “Çelişkilerin doğuracağı güldürü ve keyif, Brecht’in ulaşmak istediği felsefi halk tiyatrosunun en önemli öğesiydi. Eğlendirerek öğreten, duygulandırarak değiştiren bir tiyatro”, derken Brecht’in temel amacım da vurgulamaktadır (Güner, 1998, 15). Brecht’in Türkiye’deki takipçilerinden Genco Erkal da Brecht’in eğlendirerek eğitme amacına değinmektedir:

“Brecht’in tüm olaylara yaklaşımında çok ince bir ‘alay’ ve ‘taşlama’ var. Çok zeki bir yazar. Onun gülmececi, insanı göbekten güldüren bir gülmece değil; daha zihinsel, kafayı işleyen bir gülmece. Sanırım Brecht’in yapmak istediği bu: İnsana düşünme keyfini vermek”.

Geniş kitlelere seslenmek, oyunlarıyla eğlendirerek öğretmek istemesi, Brecht’in anlaşılır olmak kaygısıyla seviyesini alçaltmasına neden olmamıştır. Amado’nun da vurguladığı gibi Brecht, “‘Popüler’ ile ‘entelektüel’in birbirine karşıt alanlar olmadığını kanıtladı. En yüksek düzeyde bir aydının dahi nasıl bir halk yazarı olabileceği öğretti, öyleyken, hiçbir zaman yalınlıkla yalınkatlığı, halkla ayak takımını birbirine karıştırmadı. Bir zamanlar moda olan şu tezi de kabul etmedi: Büyük yığınları etkilemek ve bu yığınlarca anlaşılacak için entelektüel düzeyi düşürmek, yeni biçimler aramayı boşlamak yahut duygulan ve gerçekliği sınırlandırmak gerekir!”.

Brecht, entelektüel düzeyini düşürmeden geniş kitlelere ulaşabilmek için oyunlarının izleyiciyi üzerindeki etkisini kolektif çalışma yoluyla belirlemeye önem vermiştir. Bunu, çevresindeki hemen herkesin görüşlerinden faydalanarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bir eserini defalarca değiştirebilen, özellikle de ilk sahneye konuluşundan sonra aldığı tepkiler doğrultusunda tekrar yazabilen Brecht, kolektif çalışmayı benimsemiştir. Bernhard Reich, Adam Adamdır oyununun yazılış sürecinde Brecht’in aniden gelen bir ziyaretçiye, oyunun önemli parçalarından birini okuduğuna şahit olmuştur. Reich, ziyaretçinin tepkisi doğrultusunda Brecht’in oyunu yeniden yazmaya başladığını aktarmaktadır. Brecht farklı kişilerden gelen yorumların ve eklemelerin oyunu zenginleştireceğine inanmıştır. Bu nedenle her zaman kalabalık bir çalışma grubu olmuştur.

Ruth Berlau’nun Brecht’i anlatan şiirinde de yazdığı gibi Bertolt Brecht sürekli çalışan hiç tatil yapmayan bir yazardır. Otuzu aşkın oyunu, uyarlamaları, şiirleri ve kuramsal yazılarıyla son derece üretken bir yazar ve kuramcı olan Brecht, tüm dünyada her görüşten tiyatro insanını etkilemiş ve tiyatro tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Lukacs’ın sözleriyle “(...) Brecht’in eylemi bir partinin, bir devletin sınırlarını” aşmış, “olağanüstü bir kimlik kazanmıştır. Epik tiyatro anlayışından etkilenmiş yazarlarımız

arasında sayılan Haldun Taner, Brecht'in tiyatro sanatındaki yerini şu sözleriyle dile getirmektedir:

“(...) tiyatro ve dramatüji meseleleri üzerine bu kadar kafa yoran, tiyatromun her kolu üzerinde eski gelenekleri böylesine didikleyen, onların vukufu bir tenkidin süzgecinden geçirdikten sonra yepyeni ve yaratıcı tekliflerle günümüz tiyatrosuna böylesine taze ufuklar açan Brecht'in bu araştırmacı kişiliğine saygı duymamak kendini bilen kimsenin elinden gelmez”.

Taner'in de vurguladığı gibi Brecht, dünya görüşünü ve sanat anlayışım benimsemeyen kimselerin dahi yadsıyamayacağı bir başarıya sahip olmuştur.

4.3. “SEZUAN’IN İYİ İNSANI”, ESERİNİN STANİSLAVSKİ’YE GÖRE İNCELENMESİ

4.3.1. Eser Özeti

Bertolt Brecht'in Sezuan 'in İyi İnsanı adlı oyunu, ön oyun, on sahne ve son oyun olmak üzere toplam on iki bölümden oluşmaktadır. Lewis Allan, sahneleri, yedi tanesini ara oyunu destekleyici ve bunların beş tanesini Tanrıların hazır buldukları, iki tanesini de Shen Te'nin seyirciye sorunlarını anlattığı sahneler olarak sınıflamıştır. Oyunun epik karakteristiği, anlatım ve diyalogun iç içe geçtiği ön oyunda görülmektedir. Sucu Wang hem izleyiciyle doğrudan konuşmakta ve hem de Tanrılarla arasında diyalog geçmektedir.

4.3.2. Fabel

Ön Oyun, fakir bir su satıcısı olan Wang'ın kendini seyircilere tanıtmayı ile başlar. Wang, kasabaya iyi bir insan aramak için gelecek olan üç Tanrıyı beklemektedir. Tanrılar, Wang'ın aracılığıyla iyi bir insan, fakat aynı zamanda da fakir bir hayat kadını olan Shen Te ile tanışır. Ne var ki, Shen Te de Tanrılara böylesi bir dünyada iyi bir

insan olarak yaşamanın çok zor olduğundan bahseder. Shen Te'yi dinleyen Tanrılar ona bir şans tanımak için Shen Te'ye yüklü sayılabilecek bir miktar para verirler.

I. oyunda, Shen Te, Tanrılar tarafından armağan edilen para ile küçük bir tütün dükkânı kiralar. Ancak, Shen Te dükkânını daha açıldığı ilk günden iflasın eşiğine getirir. Üstelik sekiz kişilik bir aile de dükkânına sığınmıştır. Shen Te bu aileden ve iflas etmekten kurtulmak zorundadır. Shen Te, kira sözleşmesi için gelen mal sahibine, Shui Ta adlı sert ve acımasız bir kuzeni olduğunu ve dükkânın gerçek sahibinin o olduğunu söyler. Ara Oyun'da, Wang, ırmak kıyısında Tanrılardan gizlenmektedir. Uyuyakalan Wang, rüyasında Tanrılarla konuşur. Tanrıların kendisini cezalandıracağından korkan fakir suçu Wang af dilemeye başlar. Tanrılar, Wang'dan Shen Te'ye iyiliğini sürdürmesi için göz kulak olmasını isterler.

II. oyun, dükkânın kapısının sert görünüşlü, genç bir işadami tarafından açılmasıyla başlar. Bu genç adam, kendisinin Shen Te'nin kuzeni olduğunu ve misafirlere dükkânı terk etmeleri gerektiğini kesin bir biçimde söyler. O sırada civarda olan Polis'i kullanarak ailenin dükkândan gitmesini sağlar. Polis, Shui Ta'ya Shen Te'nin zengin bir adam ile evlenerek kendisini ve dükkânını kurtarabileceğini önerisinde bulunur.

III. oyunda Shen Te kendisiyle evlenmek isteyen kişiyle buluşmak üzere bir parktır. Orada kendini asmak üzere olan işsiz pilot Yang Sun ile karşılaşır. Shen Te, Yang Sun'u teselli eder ve onu intihar etmekten vazgeçilir. Shen Te, bu işsiz pilota aşık olmuştur. Ara Oyun'da, Wang yaşadığı kanalizasyon borusunda uyumaktadır. Rüyasında Tanrılarla konuşur. Wang'dan Shui Ta'yı ve insanlara nasıl davrandığını öğrenen Tanrılar, onun Shen Te'den uzak durması gerektiğini söylerler. Tanrılara göre Shen Te daha iyi bir insan olmak için çabalamalıdır.

IV. oyunda, komşusu Shen Te'ye dükkânının kirasını ödeyebilmesi için borç verir. Bu sırada dükkâna Yang Sun'un annesi Bayan Yang gelir ve oğlunun yemden pilot olabilmesi için 500 dolara ihtiyacının olduğunu söyler. Shen Te de aşık olduğu Yang Sun'a yardım edebilmek için komşusunun verdiği 200 doları Bayan Yang'a verir. Ara Oyun'da, Shen Te seyircilerin önünde kuzeni Shui Ta'mn kılığına girer ve onun

maskesini takar. Bunu yaparken de sert ve acımasız olmadan bir insanın iyi şeyler başaramayacağını anlatan bir şarkı söylemektedir.

V. Oyunda Shen Te, Yang Sun'a tütün dükkanına gelmesini söylemiştir, ama Sun dükkana gittiğinde karşısında Shui Ta'yı bulur. Shui Ta ile yaptıkları pazarlık sırasında Yang Sun'un asıl niyeti ortaya çıkar. Sun, Shen Te'yi yanına almadan Pekin'e gitmek niyetindedir. Shui Ta, berber Shu Fu ile Shen Te'yi evlendirmeye ve Shen Te'nin dükkanını kurtarmaya karar verir. Ancak Yang Sun, Shen Te'yi ikna eder ve ikisi Shu Fu'yu ortada bırakarak kaçarlar. Ara Oyun'da Shen Te, gelinlik giymiş ve düğününe gitmek üzeredir. Seyircilere doğrudan seslenen Shen Te, Yang Sun'un kötü biri olmadığını ve nişanlısını 200 dolar sahiplerine geri vermeye ikna edebileceğini düşünmektedir.

VI. Oyun'da düğünün yapıldığı restoranda Yang Sun, sabırsızlıkla kendisine ihtiyacı olan 300 dolar getireceğini düşündüğü Shui Ta'yı beklemektedir. Shen Te bir kez daha Yang Sun'un kötü ve bencil tarafını görür. Uzun bir bekleyişten sonra Shui Ta'nın gelmesinden umudunu kesen Sun, "Çıkmaz Ayın Son Çarşambası" şarkısını söyler ve düğün gerçekleşmeden biter. Ara Oyun'da Wang yine düşünde Tanrılarla konuşmaktadır. Wang, Tanrılara Shen Te'nin komşularına olan borcunu ödemek için aşkından vazgeçmek zorunda kaldığını anlatır. Tanrılar Shen Te'ye yardımcı olamayacaklarını ve yalnızca seyirci olduklarını belirtip, Shen Te'nin dükkanını kurtarmak için kendi çözümünü bulması gerektiğini söylerler.

VII. Oyun'da Shen Te her şeyini kaybetmiştir ve dükkandan ayrılmak üzere eşyalarını arabaya yüklemektedir. Bu sırada Shen Te'nin başı döner ve Bayan Shin onun hamile olduğunu anlar. Shen Te buna çok sevinir ve oğlunun babası gibi pilot olduğunu hayal eder. Ancak sokaktaki çocuklardan birinin çöpleri kanştırdığını görünce birden değişir. Shen Te, çocuğunu böylesi bir sefalet içinde yaşatmamak için tekrar Shui Ta'ya dönüşmek üzere sahneden çıkar. Ara Oyun'da Wang Tannları rüyasında görmekte ve onlara dert yanmaktadır. Tannlardan dünyadaki bazı kuralları çok katı olduğunu ve bunları biraz olsun değişmesini istemektedir. Ancak Tannlar bunları değiştiremeyeceklerini ve bu konuda aciz olduklarını söylerler.

Shui Ta'nın kurduğu tütün fabrikasında geçen VIII. Oyun, Bayan Yang'ın seyirciye konuşmasıyla başlar. Shui Ta, Shu Fu'nun fakirleri yerleştirmek üzere Shen Te'ye hediye ettiği evlerde küçük bir tütün fabrikası kurmuştur. Yang Sun, eğitilmiş ve çalışkan oluşuyla kısa zamanda fabrikada yükselmiştir. VIII. Oyun, işçilerin, eğitilmiş bir filin çalışan diğer filleri ezdiği bir öyküyü anlatan “Sekizinci Filin Şarkısı” ile noktalanır.

IX. Oyun'da Shui Ta, Shen Te'nin tütün dükkânındadır. Shui Ta'mn karnı iyice büyümüştür, hamileliğinin ve oyununun açığa çıkmasından korkmaktadır. Sucu Wang içeri girer ve Shen Te'nin ortadan kayboluşundan bu yana aylar geçtiğini, Shen Te'nin hamile olduğunu bildiğini söyler. Yang Sun bu konuşmaya şahit olur. Shui Ta'mn Shen Te'yi dükkânın arka odasında hapis tuttuğunu düşünen Sun, dükkândan ayrılır ve yanında polisle geri döner. Dükkânı arayan polis, Shen Te'nin giysilerini bulur. Shui Ta, Shen Te'yi öldürmek suçundan tutuklanır. Ara Oyun'da Tanrılar son kez Wang'm rüyasına girerler. Wang, Tanrılara Shui Ta'mn Shen Te'yi Öldürmek suçundan tutuklandığını anlatır. Tanrılar, duyduklarına çok üzülürler ve Shen Te'yi aramak üzere ortadan kaybolurlar.

Onuncu ve son oyun mahkeme salonunda geçmektedir. Üç Tanrı salonda yargıcın yerini alırlar. Suçlamalar karşısında çaresiz kalan Shui Ta, salon boşaltıldığı takdirde yargıçlara bir itirafta bulunacağını söyler. Herkes çıktıktan sonra maskesini ve giysilerini çıkarır, giysilerin altından Shen Te çıkar. Tanrılar şaşkınlık içindedir. Shen Te, iyi olmak istediğini ancak bunu kötülük yapmadan başaramadığını, ayakta durmak için Shui Ta'ya ihtiyacı olduğunu söyler. Tanrılar, Shen Te'nin ayda bir kez Shui Ta kılığına girmesine izin verirler. Shen Te'nin yardım dileyen yakarışına aldırmandan pembe bir buluta binerek göğe yükselirler.

Oyun, bir oyuncunun perdenin önüne çıkarak izleyicilere ne yapılması gerektiğini sorduğu, onlardan oyuna bir son bulmalarını istediğu “Sondeyiş” ile sona erer.

4.3.2. Suje

Bertolt Brecht, Sezuan'ın İyi İnsanı'm 1938-1941 yılları arasında Amerika'da sürgünde olduğu sırada yazmıştır. Brecht'in en bilinen oyunları arasında yer alan Sezuan'ın İyi İnsanı'nın ilk tasansı ise 1920'lerin sonlarına rastlamaktadır. Brecht, 1927-28 döneminde Fanny Kress veya Fahişenin Tek Dostu adını verdiği, erkek kılığına giren bir hayat kadınının puro tüccarına dönüşmesini işleyen bir öykü planlamıştır. Kısa bir süre sonra öyküyü Satılık Aşk (Die Ware Liebe) adlı bir kısa oyun şeklinde yeniden tasarlamıştır. Brecht, 1938 yılında bu taslakları temel alarak Sezuan'ın İyi İnsanı adını verdiği oyun üzerinde çalışmaya başlamıştır. Diğer oyun çalışmaları nedeniyle kesintiye uğrayan oyun tamamlandığında, Brecht'in değişen tiyatro anlayışı doğrultusunda oyunun içeriğinin ve karakterlerin isimlerinin değiştiği görülmektedir. Örneğin, oyunun baş kahramanının adı ilk olarak Mi-Lung, daha sonra Li Gung, son olarak da Shen Te olarak belirlenmiştir. Oyundaki diğer kişilerin adları da benzer biçimde birkaç kez değişmiştir.

Brecht, Sezuan oyunculuğu yeteneğinin uygunluğu ve erkek rollerine alışkın olması sebebiyle Shen Te rolüne uygun olduğunu düşündüğü, kansı Helene Wiegel'e ithaf etmiştir. Ancak oyunun ilk sahnelenmesi Wiegel Amerika'da sürgünde olduğu sırada gerçekleştiğinden Shen Te / Shui Ta karakterini ilk canlandıran Wiegel olamamıştır. Sezuan'ın İyi İnsanın ilk gösterimi Zürih'te 1943 yılında yapılmış, çeşitli tiyatrolarda onlarca kez sahnelenmesinin ardından Berliner Ensemble'deki ilk sahnelenmesi ise 1957'de gerçekleşmiştir.

İlk sahnelenmesi ile beraber pek çok eleştirmenin ilgisini çeken Sezuan'ın İyi İnsanı üzerine çeşitli yorumlar yapılmıştır. Sezuan'ın İyi İnsanın temelinde Brecht'in diyalektik anlayışı ve bu bağlamda iyilik ve kötülük arasındaki çatışmanın yer aldığı görülmektedir.

Oyunun geçtiği Sezuan şehri Çin'in yan Avrupalılaştırmış başkenti olarak açıklanmaktadır. Sezuan 'ın iyi imanı*mn başkahramanı Shen Te, iyi olmak iyilik

yapmak ister ama yapamaz. İçinde yaşadığı toplum düzeni onu kendi iyiliği için kötü olmaya zorlamaktadır. Oyunda, var olan düzende iyilerin hayatta kalamayacağı vurgulanmaktadır. Ancak “iyiliğin mümkün olmadığı gerçeğine karşılık, Grusha ‘lar ve Shen Te’ler zaman zaman var olacak ölümcül “iyilik günahına” düşeceklerdir”. Brecht, Shen Te gibi karakterler aracılığıyla dünyanın içinde bulunduğu olumsuzluğu vurgulamaktadır. Bunu yapmaktaki amacı dünyanın değişmesi gerektiğini göstermektir. Brecht’e göre, dünya yeni ve adil bir düzene kavuşursa “Shen Te’nin iyiliği gerçekten var olabilecektir”.

4.3.4. Ana Fikir

Brecht, Shen Te’nin Shu Fu ile evlendirilmesi motifi ile bujuva toplumundaki evlilik anlayışını eleştirmektedir. Brecht’e göre bujuva evlilikleri de bir tür alışveriştir. Bujuva toplumunda kadınlar, yaşamlarını sürdürebilmek için kendilerini iyi bir alıcıya satmak zorunda kalmaktadırlar. Bu eylem evlilik adı altında yapıldığı için ahlaki bir davranış sayılmakta, hayat kadınlarının durumu ise ahlaksızlık olarak değerlendirilmektedir.

4.3.5. Ana Çatışma

Brecht, insanın sorunlarının yine insanlar tarafından çözülebileceğini, dünyayı değiştirmenin insanların elinde olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle kurtuluşun kahramanlarda veya Tanrılarda aranmasına karşı olduğu söylenebilir.

Sezuan’da Tanrıların konumu bir açıdan daha önem taşımaktadır. Klasik Yunan trajedilerinde, insanlar arasındaki sorunları çözmek için gökten inen deus ex machine , Sezuan’da tamamen farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Brecht, “Sezuan ‘da üç gereksiz Tanrı kullanmıştır, bunu Oedipus gibi klasik trajedilerdeki Tanrıların hâkimiyetini, eleştirilemezliğini yansılamak için yapar”. Brecht’e göre tiyatro, ilahi güçlerin insanlarla ilgili sorunları yargıladığı bir yer olmamalıdır, bu nedenle oyununda üç beceriksiz Tanrı karakterine yer vermiştir.

Geçmişte Shen Te'nin ev sahibi olmuş sekiz kişilik aile, parası kalmadığında Shen Te'yi sokağa atmaya tereddüt etmemiştir. Shen Te'nin bir tütün dükkanı açtığı duyar duymaz gelip dükkana yerleşirler:, bununla da yetinmeyip Shen Te'nin onlara bakmasını beklerler.

Shen Te'nin tütün dükkanını düşkünler evine dönüştüren bu sekiz kişilik aile, zaten her yönden zor durumda bırakılan Shen Te'yi acımasızca sömürmektedirler. Shen Te'nin kendilerine yaptığı iyilikleri eleştirmekle kalmayıp, bencillikleri ve açgözlülükleriyle Shen Te'yi iflasın eşiğine getirirler.

Varlığını başkalarını sömürmek üzerine kurmuş bir karakter olan genelev patroniçesi, insanları özellikle de kimsesiz ve yoksul kadınları, üzerinden çıkar sağlanacak bir mal olarak görmektedir. Asiye'nin kovulduğu fabrikanın müdürüyle aynı tüccar anlayışına sahip olduğu anlaşılmaktadır.

4.3.6. Karakterler

Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışı, benimsediği Marksist dünya görüşüne bağlı olarak gelişen diyalektik bir tiyatro anlayışıdır. Brecht, çalışmanın ilk bölümünde de değinildiği gibi, olgunluk döneminde kuramın diyalektik tiyatro olarak adlandırmıştır. Diyalektik kavramı, değişimin ve hareketin sürekliliği ilkesini içinde barındıran ve karşıtlıkları kullanarak gerçekleştirilen akıl yürütme biçimi olarak tanımlanabilir. Sivri'nin de belirttiği gibi, kökeni Heraklit'e dayanan diyalektik düşünce iyi ve kötünün bir bütünün birbirinin aynı olan iki parçası olduğunu savunmaktadır. Diyalektik düşüncede varlık, gücünü dünyanın sonsuz döngüsünden; dengeyle son bulan sürekli değişimden almaktadır.

Bertolt Brecht, diyalektik yöntemi hem oyunun içeriği hem de sergileniş biçimine uygulamaktadır.

Shen Te de Shui Ta'yı ekonomik güç elde edebilmek için kullanmaktadır. Shui Ta kılığındaiken o da sert ve acımasızdır.

İyiliğin kadın, kötülüğün erkekle özdeşleştirilmesi hususunda dikkat çekici bir diğer nokta, oyunda yer alan tüm erkek karakterlerin olumsuz karakterler olmasıdır.

Brecht, oyun karakterlerini basit ve yalın çizmektedir. Karakterlerin kişilikleri ve iç yaşamlarıyla ilgilenmeyen Brecht'in amacı, sosyal ilişkilere yoğunlaşmaktır. Brecht'in karakterleri oluşturmadaki bu tutumu Sezuan'ın İyi İnsani'nda karakterlerin isimlerine yansımaktadır. Oyunda bazı karakterlerin isimleri yoktur, sosyal konumlarıyla nitelendirilmektedirler. Örneğin, Polis, İşsiz, Büyükbaba, Görümce gibi.

Sezuan'ın İyi İnsani nda ara oyunlar bir tür anlatıcı görevi üstlenmiş olan Sucu Wang ile Üç Tanrı arasında geçmektedir. Wang, Tanrıları rüyasında görmekte ve onlara Sezuan'da olup bitenlerden, özellikle de Shen Te'den haber vermektedir:

'WANG: (Canlı) Shen Te 'yigördiim, kutsal efendilerim! Hiç değişmemiş.

1. TANRI: Sevindik bu habere.

WANG: Âşık olmuş! Onu gösterdi bana. Durumu gerçekten iyi.

1. TANRI: Sevindirici haberler veriyorsun Wang. Umarız, iyilik etme çabası daha da artar.

WANG: Mutlaka, artar. Elinden geldiğince herkese yardım etmeye çalışıyor.

1. TANRI: Ne gibi yardımlar? Anlat bize, sevgili Wang!"

Yeryüzünde çıktıkları iyi insan arayışında Sezuan kentinde Shen Te adlı bir hayat kadını bulan Tannlar, Shen Te'nin iyiliğini sürdürmesini isterler. Ancak iyi kalabilmesi için Shen Te'ye hiçbir şekilde yardım edemezler. Her şeyin pahalı olduğu bu kentte fakir bir insan olarak nasıl iyi olabileceğini soran Shen Te'ye yanıtlan dikkat çekicidir; "Ne yazık ki bu konuda bir şey yapamayız.. Para işlerine bulaşamayız". Evinde kalmalannın karşılığı olarak bir miktar para vermelerinin dışında Shen Te'ye başka bir yardımlan dokunmaz.

Oyunun sonunda Shen Te'nin çaresizce yardım istemesine karşın, Tanrılar pembe bir buluta binip el sallayarak gökyüzüne doğru uzaklaşırlar. "Sondeyiş"te ne yapılması gerektiği bu kez izleyicilere sorulur:

*"Ne dersiniz, nasıl bitmeli?
Parayla bile bir son bulamadık oyuna.
İnsan mı değişmeli, dünya mı yoksa?
Başka Tanrılar mı olmalı?
Ya da hiç mi olmasın Tanrı!"*

Oyunda açık bir biçimde burjuva sınıfını temsil eden Tanrılar, yeryüzündeki iyilik kavramını koruyamamaktadırlar. Brecht "tanrı olmasın" derken, burjuva sınıfına karşı olduğunu vurgulamaktadır.

Yang Sun, hedefine ulaşmak için kendinden daha güçsüz kişileri ezmekten çekinmeyen, bencil ve merhametsiz bir insan görüntüsü çizmektedir. Kendisi gibi fakirlikle mücadele eden bütün fabrikası işçilerine zorbaca davranması, Yang Sun'un güç hırsım kanıtları niteliktedir. Fabrikada çalışan işçilerden biri Yang Sun'u şöyle tanımlar; "Yeryüzüne, bu Sun kadar acımasız bir işçi başı gelmemiştir. Bayağının aşağısı bir heriftir". Gray'in de vurguladığı gibi, tüm bu kötü yanlarına rağmen Yang Sun, içinde iyilik taşımaktadır. Yang Sun'un gizli kalan iyi yönü, Shen Te'nin ona olan sevgisinin nedenini açıklamasıyla ortaya çıkmaktadır:

*"SHEN TE: Çok zor durumda da ondan.
(Seyirciye)
Gece düşümde yanaklarının şiştiğini
Gördüm: hayırdı karanlıkta.
Sabah ceketini ışığa tuttum: duvarı gördüm arkasında.
Korku girdi içime kurnazca sırtığında.
Ama görünce delik pabuçlarım daha fazla sevdim onu" (Sezuan'ın İyi İnsanı,
215).*

Shen Te'nin sözlerinden anlaşıldığına göre, Yang Sun toplumsal koşullar nedeniyle olumsuz eylemlerde bulunmaktadır. İpşiroğlu'nun da altım çizdiği gibi, "Shen Te 'nin nişanlısı uçucu Sun kötü değildir, yoksulluğu ve işsiz kalması onu ikiyüzlülüğe zorlar". Yang Sun'un söylediği "Çıkmaz Ayın Son Çarşambası" türküsü, onun umutsuzluğunu ve çaresizliğini yansıtmaktadır:

*"Çıkmaz ayın son çarşambasında
Cennete dönüşecek dünya.
Ve işte o gün pilot olacağım ben de
Sen de bir general olacaksın
Sen boşta gezen iş bulacaksın sonunda
Sen zavallı kadın huzura ereceksin
Çıkmaz ayın son çarşambasında
Zavallı kadın huzura ereceksin."*

Bu çerçeveden bakıldığında, Sun'u kötüleştirenin, yoksulluk ve çaresizlik olduğu görülmektedir. Düzendeki bozukluk nedeniyle başarılı bir pilot olmasına rağmen mesleğini yapamayan, hayallerine ulaşamayan Yang Sun'un yaşadığı hayal kırıklıkları sonucu acımasızlaştığı söylenebilir.

Benzer şekilde, Sezuan'tn İyi İnsani ndaki Mal Sahibi Bayan Mi Tzü de varlığını başkalarını sömürerek sürdürmektedir. Mi Tzü, dükkanını açtığı ilk günden itibaren Shen Te'yi kirasını peşin vermeye zorlayan varlıklı ve acımasız bir kadındır. Kiracısı Shen Te'yi kastederek söylediği "Ya 200 gümüş Dolar peşin verir, ya da geldiği sokaklara geri döner" sözleri merhametsizliğini göstermektedir.

4.3.7. Karakter Yorumu

İnsanlığın ezeli sorunu iyilik-kötülük çatışmasını işleyen oyunun başkahramanı da edebiyatta sıkça yer alan iyi yürekli hayat kadını figürüdür. Williams'a göre Sezuan'ın iyi îmanı'nda, birbirine yabancılaşmış bir toplumda yabancılaşmayı en çok hisseden birey, hayat kadını Shen Te, en iyi birey olarak resmedilmiştir.

Sezuan'ın konusu, öğreticiliğin gereği olarak kolay anlaşılırdır. Gassner'e göre, "Brecht'in Sezuan'daki öğreticiliği politik değil, ahlakçıdır; lirik ve dramatik öğeler mükemmel bir biçimde dengelenmiştir ve canlıdır".

Çalışma Güncesi 'nden öğrenildiği kadarıyla Brecht bu oyunu yazarken uzun zaman ve emek harcamıştır: "beni, önceki oyunlarımdan daha fazla yordu. Kendimi bu çalışmadan kolay kolay koparamıyorum. Bu böyle bir oyun ki, her ayrıntısıyla tamamlanmış olmalı, ama bir türlü tamamlanamadı". Detaylı bir çalışmanın ürünü olan Sezuan'ın İyi İnsanı, kolay anlaşılır fakat sanat değeri taşıyan bir oyun olma özelliğine sahiptir.

Sezuan'ın İyi İnsanı'nın tüm dünyada ilgi uyandırmasının nedeni işlediği konunun evrensel oluşuyla açıklanabilir. Fuegi, "Sezuan şehri gerçekte hiçbir haritada yer almadığından hepimizin tanıdığı bir yere, bildiğimiz her yere dönüşmektedir", sözleriyle oyunun evrenselliğini vurgulamaktadır. Oyunun açıklamasında da "Sezuan Eyaleti, insanların başka insanların sırtından geçindiği tüm ülkeleri simgeler" ifadesi yer almaktadır.

5.SONUÇ

Sezuan'ın İyi İnsanı isimli bu oyunun dayandığı başlıca ikilemi kişi ve toplum arasında yaşanan çatışma ve şahsi haz ve toplumsal refah arasında gelişmektedir. Brecht önlenebilen değişimin diyalektik yapısını göstererek izleyicileri motive etmek, en azından fikir yürütmeye yöneltmek amacındadır. Oyunun başlangıcı “bireysel çıkar” ile “toplumsal çıkarların” ayrışmadığı bir toplumun var olduğuna yönelik bir soruyla açıklanır. Shen Te/Shui Ta karşıtlığı gibi bütün bu zıtlıklar ve çelişkiler değişebilir bir şekilde yansıtılır.

Shen Te hayatını sürdürebilmek ve iyiliklerini sürdürebilmek amacıyla Shui Ta'nın kötü,sert ve çıkarıcı, özelliklerine ihtiyacı vardır ki bu özellikler esasında Shen Te'nin bu şartlarda hayatınadevam edebilmesini sağlayabilecek yegane olasılıktır. Burada birkaç soru ortaya çıkar: İyilik yapabilmek için mutlaka kötü olmak mı gereklidir? Kötülüğü önlemek için ya da sadece hayatını sürdürebilmek amacıyla kötülük muhakkak mıdır? Daha kötü şeylerin yaşanmaması için Shui Ta gibi olmak gerekli midir? Shen Te, Shui Ta olmadan var olmaz mı? Brecht, bu karşıtlıklara vurgu yaparak bunların değişebilirliğinin görmemizi arzular.

Brecht, şahsi kurtuluşa değil toplumsal kurtuluşun önemini göstermek istediğinden oyunun finalinde Shen Te ne yapacağını bilemez bir şekilde kala kalır. Brecht, “ne olması gerektiğini”, “nelerin olabileceğini” gösterme amacına sahip değildir. Bu oyunda sermaye odaklı sistemde kişisel ve toplumsal çıkar arasındaki diyalektiği öne çıkararak izleyiciden buna bir denge bulmasını düşünüt. Brecht, çözüm olarak değişimi göstermekte ve bu değişimin öznesinin, toplum olduğunu öne sürmektedir.

KAYNAKÇA

Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Amado, J. (1991). Dogma'larla Savaşan Yazar. *Halkın Ekmeği*. (B. Brecht). (Çev. A. Kadir, A. Bezirci), İstanbul: Say Yayınları. 7-9

Ay, L. (1994). Sezuan'ın İyi İnsanı. *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi II (1960-1990)*. (Editör: E. Çamurdan). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Alman Edebiyatı*. Ankara: Gündoğan Yayınları

Benjamin, W. (2000). *Brecht'i Anlamak*. (Çev. H. Banşcan, G. Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları

Nekimken, A. (1998). Brecht in Turkey 1955-1977: The Impact of Bertolt Brecht on Society and the Development of Revolutionary Theater in Turkey. *İstanbul: The Issis Press*

Öngören, A. (2003). Brecht'in Estetik Kuramım Türkiye Orijinalitesine Uyguladı. *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Sayı: 171

Rorrison, H. (1987). Introduction. *Brecht Plays. One*. London: Methuen Drama, xv-xxxviii.

Rosenhaft, E. (1995). Brecht's Germany: 1898-1933. *The Cambridge Companion to Brecht*. (Editör P. Thomson, G. Sacks). New York: Cambridge University Press. 3-21