

**FEDERİCO GARCİA LORCA'NIN
'BERNARDA ALBA'NIN EVİ'
OYUNUNUN
SAHNELEME SÜREÇLERİYLE
EPİK-DİYALEKTİK TİYATROYA
UYARLANMASI**

**Sanatta Yeterlik Tezi
Özge ÖZTÜRK
Eskişehir, 2023**

**FEDERİCO GARCİA LORCA'NIN 'BERNARDA ALBA'NIN EVİ' OYUNUNUN
SAHNELEME SÜREÇLERİYLE EPİK-DİYALEKTİK TİYATROYA
UYARLANMASI**

Özge ÖZTÜRK

SANATTA YETERLİK TEZİ
Tiyatro Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Dr. Mustafa Sekmen

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mart, 2023

ÖZET

FEDERİCO GARCİA LORCA'NIN 'BERNARDA ALBA'NIN EVİ' OYUNUNUN SAHNELEME SÜREÇLERİYLE EPİK-DİYALEKTİK TİYATROYA UYARLANMASI

Özge Öztürk

Sahne Sanatları Bölümü / Tiyatro Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mart 2023

Danışman: Prof. Dr. Mustafa SEKMEN

Yönetmenin epik-diyalektik tiyatronun anlatım araçlarını kullanarak, gerçekçi bir oyun metninin reji metnine dönüştürmesini ve metnin sahnelenmesini amaçlayan “Federico Garcia Lorca'nın ‘Bernarda Alba'nın Evi’ Oyununun Sahneleme Süreçleriyle Epik-Diyalektik Tiyatroya Uyarlanması” adlı bu çalışma, 19. yüzyılda ortaya çıkan Gerçekçi tiyatroya ve Gerçekçi tiyatroda yönetmenin anlatım araçlarına, 20. yüzyılda Bertolt Brecht tarafından kurulan Epik-Diyalektik tiyatroya ve Epik-Diyalektik tiyatroda yönetmenin anlatım araçlarına ve gerçekçi bir oyun metninin epik-diyalektik reji-oyunculuk çalışmasıyla dönüşüm sürecine odaklanır.

Araştırmanın yöntemi; nitel araştırma yöntemidir ve veri toplama araçları doküman analizi ve gözlemden oluşmaktadır. Veri analiz yöntemi; nitel veri analizi yöntemlerinden betimsel analizdir. Araştırma sonucunda; gerçekçi tiyatroda yönetmenin anlatım araçları, metin, dekor, ışık, kostüm, aksesuar, makyaj, müzik, efekt, dans, tiyatro mekânı, oyuncu-seyirci ilişkisi, görüntü ve ses teknolojileri, oyuncu, afiş ve diğer tanıtım materyalleri iken, Epik-Diyalektik Tiyatroda, metin, oyuncu-seyirci ilişkisi, gestus, yabancılaştırma efekti, tarihselleştirme, dekor, kostüm, aksesuar, makyaj, ışık, müzik ve şarkı, tiyatro mekânı, görüntü ve ses teknolojileri, oyuncu, afiş ve diğer tanıtım materyalleri olduğu görülmüştür. Gerçekçi oyun metninin epik-diyalektik reji metnine dönüştürülmesindeki temel gerekçenin; orijinal dramatik metnin yabancılaştırılması olduğu, dramatik metnin reji metnine dönüşümünün tiyatronun anlatım araçlarının metin düzleminde organize edilmesini gerektiren bir süreci içerdiği görülmüştür. Metnin epik-diyalektik reji metnine dönüşümünün; dramatik oyundaki olayların gerisindeki toplumsal bağlamın oyunculuk ve reji uygulamalarıyla gösterilmesinin, gerçekçi metindeki trajik mutlaklığın yıkılması için yapılan

değişimlerin, tarihselleştirme gestus ve yabancılaştırmanın uygulanmasıyla elde edilen oyunculuk ve reji buluşlarının, dramatik metnin dilinde ve anlatımcı yapının kurgulanmasıyla yapılan değişikliklerin, karakterlerin bireysel ilişkilerinin arka planında yer alan toplumsal ilişki biçimlerinin gösterilmesi amacıyla değişen sahne düzenlemelerinin metin düzlemine aktarılması gerekçeleriyle yapıldığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Tiyatro, Yönetmen, Dramatik, Epik, Naturalist, Gerçekçi Tiyatro, Epik-Diyalektik Tiyatro

ABSTRACT

ADAPTATION OF FEDERICO GARCIA LORCA'S "THE HOUSE OF BERNARDA ALBA" TO EPIC-DIALECTICAL THEATER THROUGH STAGING PROCESSES

Özge Öztürk

Department of Performing Arts / Theatre Main Branch

Anadolu University, Institute of Fine Arts, March 2023

Advisor: Prof. Dr. Mustafa SEKMEN

This study, titled "The Adaptation of Federico Garcia Lorca's 'The House of Bernarda Alba' Play to Epic-Dialectical Theater with its Staging Processes," aims to transform a realistic play text into a directorial text using the expression tools of epic-dialectical theater and to stage the play. The study focuses on the expression tools of the director in realistic theater, which emerged in the 19th century, and in epic-dialectical theater established by Bertolt Brecht in the 20th century. Additionally, it centers on the transformation process of a realistic play text through epic-dialectical direction-acting.

The method used for the research is a qualitative research method, and the data collection tools consist of document analysis and observation. The data analysis method used is descriptive analysis, which is one of the qualitative data analysis methods. As a result of the research, it is observed that the expression tools of the director in realistic theater include the text, set design, lighting, costume, props, makeup, music, special effects, dance, theater space, actor-audience relationship, image, and sound technologies, as well as actors, posters, and other promotional materials. In epic-dialectical theater, the text, actor-audience relationship, gestus, alienation effect, historicization, set design, costume, props, makeup, lighting, music and song, theater space, image, and sound technologies, actors, posters, and other promotional materials are considered the expression tools of the director. It is observed that the primary reason for transforming a realistic play text into an epic-dialectical directorial text is to alienate the original dramatic text. The transformation of the dramatic text into a directorial text involves a process of organizing the expression tools of theater on the text plane. The transformation of the text into an epic-dialectical directorial text is achieved by showing the social context behind the events in the dramatic play through acting and direction, making changes to break the tragic absoluteness in the realistic text, applying historicization, gestus, and alienation, developing acting and directing innovations obtained through changing scene arrangements to show the social relationship forms that underlie the characters' individual relationships, and making changes to the language and narrative structure of the dramatic text.

Keywords: Theater, Director, Dramatic, Epic, Naturalist, Realist Theater, Epic-Dialectical Theater.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Özge Öztürk

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iii
ABSTRACT.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	xi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç	3
1.3. Önem.....	4
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Yöntem.....	5
2. GERÇEKÇİ TİYATRO.....	7
2.1. Gerçekçi Tiyatronun Temelleri	8
2.2. Gerçekçi Tiyatronun Gelişimi	11
2.3. Gerçekçi Tiyatroda Yönetmenin Anlatım Araçları.....	15
2.3.1. Metin.....	15
2.3.2. Dekor	16
2.3.3. Işık	19
2.3.4. Kostüm.....	20
2.3.5. Aksesuar	21
2.3.6. Makyaj.....	21
2.3.7. Müzik.....	22
2.3.8. Efekt.....	23

2.3.9.	Dans	24
2.3.10.	Tiyatro mekânı.....	25
2.3.11.	Oyuncu-seyirci ilişkisi	26
2.3.12.	Görüntü ve ses teknolojileri.....	26
2.3.13.	Oyuncu: doğal oyunculuk yöntemi.....	27
2.3.14.	Afiş ve diğer tanıtım materyalleri	29
3.	EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO	31
3.1.	Epik-Diyalektik Tiyatronun Gelişimi.....	31
3.2.	Epik-Diyalektik Tiyatronun Temelleri.....	38
3.3.	Epik-Diyalektik Tiyatroda Yönetmenin Anlatım Araçları.....	42
3.3.1.	Metin: oyun metninin seçimi ve mesel	44
3.3.1.1.	<i>Epizodik yapıya dönüşüm.....</i>	<i>48</i>
3.3.1.2.	<i>Trajik mutlaklığın yıkılması ve kahramanın oyun figürüne dönüşümü.....</i>	<i>50</i>
3.3.1.3.	<i>Dilin epik-diyalektik dönüşümü ve tiyatronun yazınsallaştırılması.....</i>	<i>53</i>
3.3.2.	Oyuncu-seyirci ilişkisi	56
3.3.3.	Gestus	57
3.3.4.	Yabancılaştırma efekti.....	59
3.3.5.	Tarihselleştirme.....	61
3.3.6.	Dekor	64
3.3.7.	Kostüm.....	65
3.3.8.	Aksesuar	66
3.3.9.	Makyaj.....	67
3.3.10.	Işık	67
3.3.11.	Müzik ve şarkı.....	69
3.3.12.	Tiyatro mekânı.....	70

3.3.13. Görüntü ve ses teknolojileri.....	71
3.3.14. Oyuncu; epik oyunculuk.....	72
3.3.15. Afiş ve diğer tanıtım materyalleri	75
4. FEDERİCO GARCİA LORCA’NIN BERNARDA ALBA’NIN EVİ ADLI OYUNUNUN EPİK-DİYALEKTİK TİYATROYA UYARLANMASI.....	78
4.1. Oyun Ekibi	78
4.2. Gerçekçi Metnin Epik-Diyalektik Reji Metnine Dönüşüm Süreci.....	79
4.2.1. Federico Garcia Lorca	79
4.2.2. İç savaş öncesi İspanya ve Lorca	82
4.2.3. Oyun metninin seçimi ve mesel çalışması.....	84
4.2.3.1. <i>Epizodik yapıya dönüşüm.....</i>	86
4.2.3.1.1. <i>Mahkumlar.....</i>	96
4.2.3.1.2. <i>Bernarda Alba’nın hikayesi.....</i>	98
4.2.3.1.3. <i>Adela’nın klasik sonu</i>	99
4.2.3.1.4. <i>Cenaze</i>	100
4.2.3.1.5. <i>Pepe seçimini yapar, Angustias’ı evlenilecek Adela’ya eğlenecek kadın olarak seçer.</i>	101
4.2.3.1.6. <i>Duvarın arkası, yükseliyor İspanya’nın Alba’sı</i>	102
4.2.3.1.7. <i>Bernarda işçi diye bir kadından ders almıyor.....</i>	103
4.2.3.1.8. <i>Aygırlar dışarı, kısraklar içeri</i>	104
4.2.3.1.9. <i>Adela’nın başka sonu</i>	105
4.2.3.2. <i>Trajik mutlaklığın yıkılması ve kahramanın oyun figürüne dönüşümü.....</i>	107
4.2.3.3. <i>Dilin epik-diyalektik dönüşümü ve yazınsallaştırma</i>	108
4.2.4. Oyuncu-seyirci ilişkisi.....	110
4.2.5. Gestus	111

4.2.6.	Yabancılaştırma efekti.....	112
4.2.7.	Tarihselleştirme.....	116
4.2.8.	Dekor	117
4.2.9.	Kostüm.....	117
4.2.10.	Aksesuar	119
4.2.11.	Makyaj.....	119
4.2.12.	Işık	119
4.2.13.	Müzik.....	120
4.2.14.	Tiyatro mekânı.....	120
SONUÇ		122
KAYNAKÇA		129
EKLER		
EK-1 OYUNUN AFİŞİ		
EK-2 IŞIK TASARIMI		
EK-3 DEKOR TASARIMI		
EK-4 OYUNUN AKSİYON VE TEKNİK TABLOSU		
EK-5 OYUN METNİ		
EK-6 ÖZGEÇMİŞ		
EK-7 GÖSTERİMİN VİDEO KAYDI		

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Dramatik Operada ve Epik Tiyatroda Müziğin Kullanımı Arasındaki Farklılıklar	70
Tablo 4.1. ‘Bernarda Alba’nın Evi’ Oyununun Olay Dizisi	87

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 2.1. Martı (1898) Yönetmen: Konstantin Stanislavski	17
Görsel 2.2. Vişne Bahçesi (1904) Moskova Sanat Tiyatrosu	18
Görsel 2.3. Vanya Dayı Afişi (1899) Yönetmen: K. Stanislavski.....	30
Görsel 2.4. Bir Halk Düşmanı Afişi (1893).....	30
Görsel 3.1. Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi (1959).....	35
Görsel 3.2. Schweyk İkinci Dünya Savaşı'nda (1960).....	35
Görsel 3.3. Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi (Müller, 1996).....	36
Görsel 3.4. Richard II-1993 Yönetmen: Claus Peymann	36
Görsel 3.5. 'Puntila Ağa ve Uşağı Matti' afişi (1949)	76
Görsel 3.6. 'Kafkas Tebeşir Dairesi' afişi (1978)	76
Görsel 3.7. 'Cesaret Ana ve Çocukları' afişi (1986).....	76
Görsel 4.1. Mahkumlar Koğuşlarında	98
Görsel 4.2. Bernarda'nın Doğurması.....	99
Görsel 4.3. Amelia'nın Doğumu	99
Görsel 4.4. Poncia Bernarda'yı Temizliyor.	104
Görsel 4.5. Angustias Adela'yı Koruyor	106
Görsel 4.6. Adela'nın Başka Sonu.....	107
Görsel 4.7. Köylü Kadınlar ve Bernarda	115
Görsel 4.8. Duvarın Arkasından Çıkan Köylüleri Canlandıran Mahkum Kadınlar.	115
Görsel 4.9. Poncia'nın Kostümü	118
Görsel 4.10. Adela ve Maria Josefa Kostümleri.....	118
Görsel 4.11. Sırasıyla Angustias, Martirio, Bernarda, Amelia, Magdalena Kostümleri.....	118
Görsel 4.12. Mahkûm Tulumları	118

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Tiyatro oyun metinlerinde genel olarak iki biçimin varlığı kabul edilmektedir. Bunlardan ilki, eylemlerin, olayların, yerin ve zamanın ortaklaştığı ve olayların birbiriyle nedensel bağlarla ilişkili olarak kesintisiz devam ettiği, belirli sınırlamalarla tamamlanmış bir bütünü ifade eden kapalı biçimdir. İkincisi, eylemin kesintiye uğratıldığı, yer ve zamanın çokluğunu işaret eden, olayların yan yana dizildiği, sınırsızlığı ve süreksizliği ifade eden açık biçimdir (And, 1970, s.19). Bu iki biçim, Antik Yunan tiyatrosundan günümüze kadar var olagelmiş ve çağlar içinde farklı türde oyun yapılarının ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur.

Oyun metninin yazarı tarafından kurgulanan biçimi, bir yönetmenin ve oyun ekibinin sahneleme sürecini ve tiyatronun anlatım araçlarıyla kurduğu ilişkiyi doğrudan etkilemektedir. Köklerini Aristocu dramaturgiden alan, kapalı biçimin bir örneği olan klasik dramatik yapı, günümüz tiyatrosunda hala sıklıkla kullanılmaktadır. Olay örgüsünü merkeze alan bir kurgulamayla geliştirilen bu yapıda, serim, düğüm, çatışma, çözüm aşaması, olayların birbirini neden-sonuç bağı ile izlemesiyle paralel olarak yapılandırılır. (Şener, 1998, s.17). Kapalı biçimin kullanımında, çağlar boyunca değişiklikler olsa da alımlayıcısı üzerinde yarattığı etki temelde değişmemiştir.

“Wölfflin’e göre kapalı biçimle az ya da çok ölçüde tektonik araçlarla sanat eseri kendi içinde sınırlanmış bir görünüşe sokulmuştur. Bu görünüş eserin her yerinde kendi kendini anlamlandırmaktadır. Bunun tam karşıtı olan “açık biçim” ise kendini aşarak ileriye gösterip, sınırlanmamış olarak etkili güce sahiptir (And, 1970, s.17)”.

Klasik dramatik yapı, 19. yüzyılda Gerçekçi tiyatroda oyun metinlerinde de kullanılmıştır. Oyuncu-seyirci ilişkisi bakımından yanılsamayı odağına alan Gerçekçi tiyatronun, seyirci üzerinde illüzyon etkisi yaratma amacı, tiyatronun anlatım araçlarının, klasik dramatik yapı aracılığıyla, öncelikle gerçekçi yazarlar tarafından oyun metninde organize edilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla, oyunu sahneye koyan yönetmenin, tiyatro sanatı aracılığıyla seyirciyle kurduğu ilişkinin biçimi de ilk olarak oyun metninde belirlenmiştir. Yönetmenin seyirciyle kurduğu ilişkinin biçimi, onun toplumunu ve tiyatronun işlevini, seyirciyi nasıl alımladığının ve yorumladığının da bir göstergesidir. Bu bağlamda, özellikle Almanya’daki gerçekçi yazar ve yönetmenlerin tiyatroyu alımlama biçimi, 20. yüzyılda Bertolt Brecht tarafından eleştirilmiştir. Brecht’in

düşüncesine göre; formunu dramatik yapıdan alan ve seyirciye düşünme anı ve alanı bırakmadan, bütün boş alanları illüzyon etkisiyle tamamlayan Gerçekçi tiyatro, seyirciyi tüketime yönlendiren biçimiyle, tiyatronun işlevselliğini burjuvazinin lehine kullanmaktadır. Gerçeği somut haliyle aktarma iddiasında olduğu halde Gerçekçi tiyatro, çağına ait gerçekleri sunmaktan yoksundur ya da bu gerçeklerin ardında yatan ilişkileri göstermemektedir. Bunun sebebi ise, burjuva sınıfı ile çıkar ilişkisi içinde olmasından kaynaklanmaktadır (Şener, 1974, s.224). Brecht'in düşüncesinden hareketle, günümüzde dramatik oyun yapısıyla yazılan yeni oyunlar ya da bugün sahnelemeye konu olan eski klasik dramatik oyun metinleri, sahneleme sürecinde yönetmenin yorumu dahilinde bir değişime uğratılmadan sergilendiğinde, yapının sunduğu ilişki biçiminin bir sonucu olarak, bu eleştirinin odağı olmaya devam edecektir. Bu nedenle, bu oyun metinlerinin çağına uygun bir yorumla ele alınmaması, tiyatronun kendi çağındaki işlevinin gerçekleşmemesine dair bir problem yaratmaktadır.

Günümüzde, ülkemizde klasikleşmiş olarak kabul edilen gerçekçi (dramatik yapıdaki) oyunların, ait olduğu dönemdeki öz ve biçime sadık kalınarak sahnelenmesi, sahne-seyirci iletişimi açısından sorunlar doğurmakta ve çağının problemlerini araştırmaya direnen, kapalı bir reji anlayışını da beraberinde getirmektedir. Klasik dramatik oyun metinlerinin, bugünün kuramsal ve estetik perspektifinden yorumlanmasının yönetmenin reji tercihine bırakılan bir seçenek olarak görülmesinden ziyade tiyatronun toplumsallığından kaynaklanan bir ihtiyaç olduğunun anlaşılması gerektiği düşünülmektedir. Bu tür eserleri yorumlarken, reji alanındaki yeniliğin sadece yeni teknik imkânların tiyatroya dahil edilmesi olarak algılanması, biçim ve öz açısından diyalektik etkileşimlerinin göz ardı edilmesi, örtük muhafazakarlığa yol açmakta ve tiyatronun kendi çağını alımlamasının önünde engel teşkil etmektedir.

Eski bir oyun metni, çağının ihtiyaçlarına uygun bir reji anlayışıyla sergilendiğinde, metnin sahneleme sürecinde değişime uğramasının kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir. Yeniliği ve deneyselliği içinde barındıran bir sahneleme süreci, yazarın önerdiği öz ve biçimin yeniden yorumlanmasını gerektirdiğinden, klasik oyun metninin de değişime uğrayacağı bir çalışmayı içerecektir. Dolayısıyla, bu tür bir çalışmada sahneleme süreci, aynı zamanda uygulama halindeyken metnin yeniden okunmasını ve tiyatronun anlatım araçlarının yeniden organize edilmesini gerektiren bir süreçte işaret etmektedir.

Klasik dramatik metinlerin çağdaşlaştırılmasına bir çözüm önerisi olarak odağına değişimi ve yeniliği yerleştiren Epik-Diyalektik reji anlayışının bir çıkış yolu olabileceği

düşünülmektedir. Bu reji anlayışının yapıtaşları olan yabancılaştırma, gestus ve tarihselleştirme, klasik dramatik bir oyun metnine uygulandığında gerçekleşen değişimin öz ve biçim açısından bugünün meselelerine bugünün perspektifinden ve estetik anlayışından bakılmasını imkanı hale getireceği düşünülmektedir.

Gerçekçi bir oyun metninin, sunduğu biçimin ve özünün yeniden ve birlikte ele alınması, belirli estetik ilkelere göre düzenlenmesi, sahneleme sürecinde sadece oyun metninin değişimini kapsamamaktadır. Yeniden yorum, uygulanan oyunculuk yöntemi başta olmak üzere, tiyatronun dekor, ışık, kostüm, aksesuar, makyaj, müzik, dans, efekt, tiyatro mekanı, oyuncu-seyirci ilişkisi, görüntü ve ses teknolojileri, afiş ve diğer tanıtım materyalleri gibi öteki anlatım araçlarının da yeniden yorumlanmasını gerektirmektedir. Yeniden yorumun, yönetmenden oyunculara, oyuncuların teknik ekibe kadar tiyatro uygulayıcılarının her birine, ayrı bir yaratıcılık alanı açacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın konusu şu sorunun yanıtlanmasını gerektirmektedir: Bugünün tiyatrosunda, klasikleşmiş gerçekçi (dramatik) bir oyun metni Epik-Diyalektik reji çalışmasıyla sahnelendiğinde, yönetmen ve oyun ekibi reji metnini oluştururken hangi anlatım araçlarını kullanmaktadır?

1.2. Amaç

Bu çalışmanın genel amacı: Gerçekçi bir oyun metninin, Epik-Diyalektik reji-oyunculuk çalışmasıyla ilişkilendirilmesi ve oyun metnine Epik-Diyalektik rejinin anlatım araçları uygulandığında metnin nasıl bir dönüşüme uğradığının nedenleriyle ortaya koyulması ve gerçekçi bir oyun metninin Epik-Diyalektik rejinin anlatım araçlarıyla sahnelenmesidir. Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıtlar aranacaktır.

- Gerçekçi (dramatik yapıyla kurulmuş olan) bir oyunu, gerçekçi reji anlayışıyla sahneleyen bir tiyatro yönetmeninin anlatım araçları nelerdir?

- Epik-Diyalektik reji anlayışını uygulayan bir yönetmenin anlatım araçları nelerdir?

- Gerçekçi bir oyun metni, Epik-Diyalektik reji-oyunculuk çalışmasına konu olduğunda hangi gerekçelerle değişime uğramaktadır?

- Epik-Diyalektik reji anlayışının önerdiği oyunculuk yöntemi, gerçekçi bir oyuna uygulandığında hangi sonuçlar elde edilmektedir?

1.3. Önem

Bu çalışmanın sonucunda aşağıdaki faydalara ulaşılması umulmaktadır:

- Çalışmanın, Gerçekçi tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçları ile Epik-Diyalektik tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçlarının karşılaştırılması açısından bir kaynak olma özelliği taşıması beklenmektedir.

- Gerçekçi bir oyun metni, Epik-Diyalektik rejinin anlatım araçlarıyla yorumlandığında yönetmenin ve oyun ekibinin olası uygulamalı dramaturgisinin aşamalarını göstermesi açısından bir kaynak olma özelliği taşıması beklenmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışma aşağıdaki varsayımlara dayanmaktadır;

- Türkiye’de klasik dramatik yapıdan dönüştürülerek Epik-Diyalektik rejim uygulamasıyla sergilenmiş olan az sayıda gerçekçi oyun metni olduğu varsayılmaktadır.

-Epik-Diyalektik rejim uygulamalarının klasikleşmiş dramatik metinlere çağdaş bir yorum getireceği varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın evreni; Gerçekçi tiyatro ve Epik-Diyalektik tiyatro rejim uygulamaları ve kuramsal çalışmaları ile ilgili kaynaklar ve kayıtlardan oluşmaktadır.

-Epik-Diyalektik tiyatro kapsamında değerlendirilen öğretici oyunlar, mitolojik hikayelerden, halk öykülerinden, şiirlerden, romanlardan ve tarihsel olaylardan yola çıkılarak sahneye uyarlanan Epik-Diyalektik oyun metinleri, klasik dramatik yapıdan dönüştürülerek yazılmış olan Epik-Diyalektik oyun metinleri kapsamında, yalnızca klasik dramatik yapıdan Epik-Diyalektik oyun metnine dönüştürülmüş oyun metinleri araştırmanın kapsamında yer almaktadır.

- Gerçekçi ve Epik-Diyalektik rejim uygulamalarını içermeyen her türlü teorik ve pratik veriler çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

-Çalışmanın evreni, Gerçekçi tiyatro, Epik-Diyalektik tiyatroya ait kuramsal bilgiler ile sahneleme ve gösterim sürecine dair verilerle sınırlıdır.

Çalışmanın örnekleme; Federico Garcia Lorca’nın ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyunudur.

1.6. Yöntem

Araştırma, Epik-Diyalektik reji-oyunculuk çalışmasında temel alınacak kuramsal alt yapının oluşturulması ve kuramsal bilgilerin uygulama sürecinde kullanılması ve elde edilen bulguların yorumlanması sürecinden oluşmaktadır. Bu bağlamda, kuramsal bölüm; Gerçekçi tiyatronun düşünsel temelini ve gelişiminin ortaya konulmasını, Gerçekçi tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçlarının saptanmasını, Epik-Diyalektik tiyatronun düşünsel temelini ve gelişiminin ortaya konulmasını, Epik-Diyalektik tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçlarının saptanmasını ve bu araçların açıklanmasını içermektedir. Araştırmanın uygulama bölümü, Federico Garcia Lorca'nın 'Bernarda Alba'nın Evi' oyununa Epik-Diyalektik tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçlarının uygulanmasından oluşmaktadır. Bu bölüm, yönetmenin ve ekibin dramaturgisi izleğinde sahneleme süreci ve öncesinde gerçekçi oyun metninin reji metnine dönüşümünün gerçekleştirilmesine dair verileri ve ortaya çıkan reji metninin sahnelenme sürecinden elde edilen verileri içermektedir. Reji metninin seyirciyle buluşması da araştırmanın uygulama aşamasının önemli bir amacıdır.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Araştırmanın veri toplama araçları, gözlem ve doküman incelemesi olarak seçilmiştir. Veri analiz yöntemi, nitel veri analizi yöntemlerinden betimsel analizdir.

“Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.45)”. Realizm ve pozitivistten etkilenen ve tündengelim yöntemini kullanan nicel araştırma yöntemine kıyasla nitel araştırma; gerçekliği karmaşık ve sabit bir süreç olarak ele almayan, gerçekliğin değişken, çeşitli ve karmaşık özelliklerinin birbiriyle etkileşerek, evrimleştiğini ve değiştiğini kabul eden bir bakış açısına sahiptir.

Nitel araştırmada, araştırma konusu olan olgu ya da olay doğal ortamında incelenir. Araştırmacı, araştırma konusunu dışarıdan izleyen bir gözlemci olarak değil, sürecin bir parçası olarak katılımcı bir rol üstlenir. Araştırmacı, nicel araştırmada olduğu gibi değişkenleri neden-sonuç ilişkisiyle bağımsız olarak incelemeyi; değişkenlerin birlikteliğini ve birbiriyle olan bütünsel etkileşimini incelemeye çalışır. Araştırma sürecinde, problemin ayrıntılı bir şekilde araştırılması ve açıklanması için yöntem çeşitliliğini tercih edebilir. Nitel veri toplamanın bir gereği olarak, araştırmaya katılan

kişilerin algılarını, yorumlarını öğrenmeye çalışır ve katılımcıları gözlemler. Nitel araştırmanın en önemli farklılığı, araştırmacının araştırmaya çıkış noktasında başlamaktadır. Nitel araştırmada araştırmacı, nicel araştırmada olduğu gibi pozitivist bir bakış açısıyla, önceden belirlenmiş bir hipotezin doğruluğunu ya da yanlışlığını sınamaya yönelmemektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.41-72). Tümevarımcı analizin bir gereği olarak; araştırmacı, incelediği probleme ilişkin topladığı verilerden anlamlı bir yapı, kuram oluşturmaya çalışır. Elde ettiği veriler ve bulgular sonucunda, nitel verilerin bütünlüklü, betimsel ve gerçekçi bir resmini oluşturmaya çalışır.

Araştırmanın kuramsal kısmına dair yapılacak çalışmalarda doğrudan gözlem ve görüşmenin mümkün olmadığı göz önünde bulundurularak Gerçekçi tiyatro ve Epik-Diyalektik tiyatroya dair verilerin toplanmasında doküman incelemesi yöntemi seçilmiştir. Uygulama aşamasında ise, veri toplama aracı olarak ‘yapılandırılmamış alan çalışması’ adıyla da ifade edilen katılımcı gözlem yöntemi seçilmiştir. Bir nitel veri toplama yöntemi olan gözlemin en önemli özelliği araştırmacının veriye ilk elden ulaşmasını sağlamasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.200). Katılımcı gözlemin seçilmesinde; sözel olmayan davranışların incelenebilmesi, araştırmacının doğal ortamın bir parçası olması, zamana yayılan bir veri toplama sürecini sürdürebilmesi, katılımcı gözlem yönteminin araştırmacının ayrıntılı olarak içerden tanımlamalar yapmasına olanak tanınması gibi avantajlar göz önünde bulundurulmuştur.

Verilerin analizi ve yorumlanması için betimleme, analiz ve yorumlama olarak üç aşamayı içeren nitel veri analiz yöntemlerinden, araştırma probleminin bir çerçeveye oturtularak analiz edilmesini sağlayan betimsel analiz yöntemi seçilmiştir. Bu analiz sürecinin aşamalarının gereği olarak, toplanan verilerin bir çerçeve içinde ele alınması, belirli tematik başlıklara göre işlenmesi, bulguların tanımlanması ve ilişkilendirilerek yorumlanması aşamalarının takip edilmesi söz konusudur.

2. GERÇEKÇİ TİYATRO

Her çağın tiyatrosunun iddiası, kendi çağının gerçeğini kavrama biçimine yönelik olsa da 19. yüzyılda doğrudan hem bir tiyatro eserini hem de tiyatronun yapıma biçimini işaret eden ‘Gerçekçi Tiyatro’ olarak adlandırılan bir yönelim mevcuttur. Bu yönelim, uygulamada bazı farklılıkları nedeniyle doğalcı, gerçekçi, atmosfer tiyatrosu, özdeşleyim tiyatrosugibi kavramlarla ya da Realist tiyatro, Natüralist (Doğalcı) tiyatro gibi adlandırmalarla ifade edilmiştir (Çalışlar, 1996a, s.10). Bu ifadeleri, Gerçekçi tiyatro kapsamı altında tanımlamak mümkündür.

“Gerçekliği nesnel, somut, dolayimsız olarak yeniden yaratarak yansıtmayı, ‘dünyayı tipikliği içinde göstermeyi amaçlayan tiyatro ve böyle bir tiyatro anlayışı için kullanılan genel terim. Gerçekçi tiyatro bu anlamda maddeci tiyatro anlayışı tüm idealist tiyatro anlayışları ile öznelciliğin karşısında yer aldığı gibi; estetikçiliğin biçimci tiyatronun, salt tiyatronun üslupçu tiyatronun da karşısında yer alarak; somut görüşleri içinde insan, insan ilişkileri ve toplumsal hayat olmak üzere, kendine özel gerçekliği içinde bütün çeşitliliğiyle nesnel gerçekliğin anlatımı olan, konu fikir gibi temel öğeleri kendinde barındıran muhtevanın verilmesine dayanır (Çalışlar, 1980, s.122)”.

Yazarlık, rejî ve oyunculuk çalışmaları açısından kesin ve sabit yöntemlere başvurulmasa da daha doğru bir ifadeyle, kullanılan yöntemler tiyatroların önceliklerine göre değişiklik gösterse de Gerçekçi tiyatro kapsamına giren uygulamaların bazı amaçlarda ortaklaştığı söylenebilir. Bunlardan ilki, gerçekçi yönetmenler oyun konularını gerçek yaşamdan ya da gerçek yaşamda rastlanabilecek olaylardan seçmişlerdir ve nesnel gerçekliğin sahneye aktarılmasını önemsemişlerdir. Oyun metinleri seçiminde gerilim ve düğümlerle yapılandırılmış olay örgülemeye dayalı dramatik oyun yapısını kullanmışlardır. Gerçeğin onu çevreleyen çevre etmenleriyle yansıtılmasını önemsemiş, prova sürecinde doğal oyunculuk yöntemini kullanmış ve dekor, kostüm, aksesuar, ışık, müzik, efekt, sahne düzeni başta olmak üzere tiyatronun bütün anlatım araçlarını, yaşam gerçekliğine benzetilmesi amacıyla düzenlemişlerdir. İllüzyonist rejî anlayışının bir sonucu olarak, oyuncu-seyirci arasında dördüncü bir duvarın olduğu varsayımını kabul etmişlerdir. Rejî-oyunculuk uygulamalarında bilimsel yöntemi kullanmışlardır.

2.1. Gerçekçi Tiyatronun Temelleri

Gerçekçi tiyatro, düşünsel temelinin nüvelerini Orta Çağ'a kadar uzanan bir dönüşüm sürecinde bulur, buna karşın kendini net olarak Batı aydınlanmasının burjuva tiyatrosunda ve 19. yüzyılda Romantik tiyatroya karşı Gerçekçilik akımını savunanların eleştirilerinde gösterir (Çalışlar, 1980, s.123). Gerçekçi tiyatronun gelişim süreci, Orta Çağ feodalizminden başlayarak 19. yüzyılın yeni kapitalist sistemine ve ulus devlete evrilen uzun bir süreci kapsar. Ekonomik ve sosyokültürel değişimleri beraberinde getiren bu süreçte, Avrupa toplumunun yaşam biçimi moderniteye dönüşmüştür. Burjuvazinin ihtiyaçlarına karşılık gelmeyen toplumsal kurumlar ve sistemler, yeniliklerle değişime zorlanmış, burjuvazinin monarşiye karşı başlattığı özgürlük mücadelesi, geniş halk kitlelerine hitap etmeyince ve daha da önemlisi burjuvazinin çıkarlarına dokunmaya başlayınca 19. yüzyılda sermaye sahipleri ve emekçiler arasında kanlı çatışmalar boy göstermiştir (Hauser, 2006, s.279-281). Burjuva sınıfının eleştirisi de yine bu sınıftan çıkan aydınlar tarafından gerçekleştirilmiş ve doğal olarak bu durum tiyatroya da yansımıştır. Hebbel, Maria Magdalena (1844) oyununun önsözünde burjuva dramını ağır şekilde eleştirirken bir yandan da Gerçekçi tiyatro düşüncesinin temellerini atmıştır (Şener, 1982, s.145).

Batı aydınlanmasının önemli ayaklarından biri Rönesans diğeri de Reform hareketidir. Rönesans dönemi ve Reform hareketleriyle birlikte Avrupa'da dinsel kozmoloji yerine fiziksel kozmoloji, Tanrı devleti yerine yeryüzü devleti, kulluk kültürü yerine birey egemenliğinin ön plana çıkmaya başlaması, diğer bütün toplumsal kurumlara yansıdığı gibi sanat alanındaki değişimlerin de başlamasına neden olmuştur (Çüçen, 2006, s.26). Bireyin perspektifinin bilimsel yöntemlerle edinilen bilgiye yönelmesi, insan deneyiminin ve aklının doğruyu bulmak konusunda en önemli rehber olduğunun düşünülmesi, Gerçekçi tiyatronun düşünsel temelinin şekillenmesinde etkili olmuştur.

Antik Yunan'dan sonra tiyatro metinlerinde, olay örgüsünden karakterin ağırlık kazandığı bir sürece doğru yol alınırken Gerçekçilik, en erken belirtisini edebiyat alanında ve öncelikle romanda göstermiştir. Her ne kadar soylu kesimler tarafından aşağılansa da roman yazarları, çağının öncesindeki dram biçimlerine ve onların sunduğu gerçekliğe kuşkuyla bakmıştır. Gerçek denilen şeyin geleneksel hikayelerle ve onların anlatılma biçimleriyle yeterince ikna edici olmadığı düşüncesinden yola çıkarak, eserlerinde nesnel gerçekliğin aktarılmasına sıkıca tutunmuş ve gerçekliğin aktarımına dair biçimsel sorular sormuşlardır (İdil, 1983, s.17). Yazın alanındaki bu değişim, tiyatro yazarlığını da

etkilemiştir. Yazarlar, oyun metinlerinde yaşamın somut gerçeklerini yansıtmayı, insan deneyiminin ve deneysel yöntemin ve çevreye dair gözlemlerin dolaysız aktarımını, romanda sağlanan atmosferin yarattığı illüzyon etkisini oyun metinlerinde kullanmayı önemsemeye başlamışlardır (Şener, 1982, s.143).

Bireyin perspektifinin önem kazanması ve sanat aracılığıyla görünür kılınması, resim sanatında da doğrusal perspektif ilkesiyle etkisini göstermiştir. Van Eyck'ın 'Arnolfini'nin Evlenmesi' adlı yapıtı, resim yüzeyine nesnelerin ve figürlerin doğrusal perspektif ilkesine göre yerleştirilmesinde erken örneklerden biri olmuştur (İdil, 1983, s.15). Bu ilke, tiyatroya da yansımış, resimde olduğu gibi tiyatrodaki dekor ve oyuncular, gerçekçi bir tablodaki gibi doğrusal perspektif ilkesine göre sahneye bir çerçeve içinde yerleştirilmeye başlanmıştır.

19. yüzyılda gerçekleşen bilimsel gelişmelerin Gerçekçi tiyatronun gelişiminde önemli bir yeri vardır. Gerçekçi tiyatronun Romantizm'e karşı çıkmasında, dönemin bilimsel gelişmelerinin etkisiyle yaşanan bilinç değişimi etkili olmuştur. Pozitivizmin önem kazanmasının bir sonucu olarak Romantik tiyatrodaki yer alan fizikötesi gerçekler dışlanmıştır. Romantik idealizmin yerini materyalizmin almasıyla sahnede somut gerçekliğin yansıtılmasına önem verilmiştir. Sanılar ve kanılar yerine, bilimsel araştırmayla elde edilecek gerçeğin araştırılmasının önem kazanmasının bir sonucu olarak, karakterlerde ve sahne düzenlemesinde boyutluluğun, derinliğin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Ülkülerin, ideallerin, düşüncelerin coşkun duygularla aktarılmasına karşılık çarpıcı, itici olsa da nesnel gerçekliğin ortaya çıkarılması önemsenmiştir. (Şener, 1974, s.140).

Darwin'ın evrimsel biyoloji teorileri, özellikle İbsen ve Strindberg oyun metinlerinde kalıtımın işlenmesinde, C. Bernard'ın insan fizyolojisine ilişkin bilimsel gözlemi, yazarlık ve rol çalışmalarında gözlemin öneminin artmasında etkili olmuştur. İdealist felsefenin yerini materyalist felsefenin almasında önemli katkısı olan Karl Marx'ın ekonomik toplum analizi, özellikle Hauptman'da görüleceği üzere yazarların oyun metinlerinde soyluların hikayeleri yerine sıradan insanların gerçekliklerini anlatmaya yönelmesinde etkili olmuştur. Sıradan insanların oyun metinlerinde yer alması, rejî-oyuncuk çalışmalarında gelenekselleşmiş oyunculuk stillerinin bozulmasına neden olmuş; aynı ritimde ve vezinde konuşan kişiler yerine kültürel, psikolojik, sosyolojik özelliklerine göre farklılaşan çok boyutlu karakterlerin yaratılmasını sağlamıştır. Sigmund Freud'un çalışmaları başta olmak üzere psikoloji alanında yapılan çalışmalar, tiyatrodaki rol çalışmalarında kullanılmış rolün

davranışlarını belirleyen psiko-realist arka plan ve alt metin çalışmaları önem kazanmıştır. (Innes, 2002, s.6).

19. yüzyılda fotoğraf makinesinin icadı ve fotoğrafın demiryolu aracılığıyla kıtalar arası dolaşımı, toplumların farklı kültürlerle olan ilgisini arttırmıştır. Nüfuslar arasında sınıfsal, bölgesel ve ekonomik farklılıkların, giyim-kuşam, ev ve yaşam tarzlarını nasıl belirlediğine dair kültürel analizler artmıştır (Zarilli vd., 2006, s.309). Fotoğrafın yaygınlık kazanması, Gerçekçi tiyatrodaki başka kültürlerle ait oyun metinlerinin sahnelenmesi sürecinde, fotoğrafın gerçekliğine uygun dekor, aksesuar, kostüm tasarımı, rol çalışmalarının yapılmasında etkili olmuştur.

Bilimsel yöntemin ve metodolojik yaklaşımın birçok alanda kullanılmaya başlanması, tiyatrodaki oyunculuk çalışmalarında yöntem ihtiyacını belirginleşmiştir. Gerçekçilik ile anılan doğal oyunculuk yöntemi de bu dönemde gelişmiştir. Oyunculukta Doğalcılık düşüncesinin erken tartışmalarından birini çağındaki abartılı oyunculuklara ve şatafatlı oyunlara karşı çıkan Diderot yapmıştır. Diderot, oyunculüğün esin yoluyla gerçekleştirilen istikrarsız bir eylemden ziyade tutarlı bir tekniğe dayandığını ve oyuncunun becerisini geliştirebilmesi için insan doğasının incelenmesi gerektiğini savunmuştur (Diderot, 2007, s.7). 18. yüzyılda Diderot'un oyunculuk üzerine öne sürdüğü paradokslar, tiyatro dünyasında tartışma yaratmıştır. Oyuncunun sahnedeki spontan eylemlerini kurallı bir eylem dizgesine dönüştürmesi sırasında yaşanan çelişkiye, bir rolün icrasını gerçekleştirirken aynı zamanda gündelik bir özne olarak kendi varlığının da sahnede olması durumuna ve gündelik hayata rağmen oynadığı oyunun tekrar edilebilir bir beceri gerektirmesi durumuna dikkat çeken Diderot'un (Karaboğa, 2018, s.16) açtığı tartışma, İngiltere'de C. Coquelin, F. Kemble, H. Irving, W. Archer tarafından devam ettirilmiştir (Carlson, 2007, s.242-245). Bu tartışmalar, Gerçekçi tiyatro ile özdeşleşen doğal oyunculuk yönteminin temelini oluşturmuş ve bu yöntemi kuramsallaştıran Stanislavski'ye kadar devam etmiştir.

Doğalcılığın metin düzlemine aktarılmasında Edmund ve Jules de Goncourt kardeşler, Mareşal Hanriette (1863) oyunuyla bir girişimde bulunsalar da bu konuda en önemli girişim daha çok bir teorisyen olarak anılan Emile Zola tarafından gerçekleştirilmiştir. Romantik tiyatronun çarpıtılmış gerçekçilik anlayışına ve düş gücüne yönelen illüzyon etkisine karşı çıkan Zola'nın, 1873'te 'Therese Raquin' oyununa yazdığı önsözü de bu yöntem arayışına bir cevap olarak Doğalcılığın bir manifestosu olarak görülmüştür (Carlson, 2007, s.286). Doğalcılık anlayışının oyun yazımı konusunda

gelişimine A. Strindberg de katkıda bulunmuştur. Strindberg'in 'Matmazel Julie' oyununa yazdığı önsöz, gerçekçi oyunların yazarlık anlayışını yansıtmakla birlikte, gerçekçi yazarlar arasında Doğalcı ve Realist olarak ortaya çıkan ayrımın, doğalcılık açısından anlaşılır olmasını sağlamıştır (Carlson, 2007, s.292).

Avrupa'da sanayileşmenin kentleşmeyi doğurması, kent yaşamına özgü sanat anlayışlarının da doğmasına neden olmuştur. Bulvar tiyatroları da bunlardan biridir. Romantik dram ve melodram türünde oyunları sergileyen bu tiyatrolarda, oyunlarda dolantı ve abartının fazlaca kullanımı ve Scribe'ın iyi kurulu oyun tekniğinin fazla teknik kullanımı eleştiri konusu olmuş ve bu eleştiriler de bu türde oyunların tahtını sarsmıştır (Hauser, 2006, s.330). Eleştiriler, bir yandan da Gerçekçi tiyatronun sadeliği önemseyen oyun yazma anlayışını da şekillendirmiştir (Carlson, 2007, s.226).

2.2. Gerçekçi Tiyatronun Gelişimi

Gerçekçi rejî-oyunculuk anlayışının ilk uygulayıcısı Saxe-Meinengen Dükü II. Georg'tur. Dük, rejî-oyunculuk alanında yaptığı yeniliklerle kendinden sonra gelen Antoine, Stanislavski, Brahm gibi gerçekçi yönetmenleri sahne plastiği konusunda etkilemiştir (Nutku, 1985, s.316). Dük'ün sıradan olanın estetiğini arama arzusu, gerçekçi sahne düzenlemelerinin araştırılmasında ilk adım olmuştur. Tiyatroya getirdiği önemli bir yenilik, sahnede eylemin hareketini yeniden tasarlamaktır. İlk yönelimi, oyuncu hareketi ile dekor arasındaki uyumsuzluğu gidermek ve dekoru yanlısamanın destekleyici bir unsuru olarak kullanmaktır (Nutku, 1985, s.316). Dük, simetrik sahne düzenini bozmak ve doğal bir görüntüyü yakalamak amacıyla; oyuncuların sahne üzerindeki paralel konumlanmalarını bozmuş, birbirilerine belirli açılarla ve eşit olmayan mesafelerde durmalarını sağlamış ve yerden aydınlatma söz konusu olduğunda oyuncuların bu ışıklara paralel durmalarını engellemiştir. Oyuncuların, sahnede konuşurken yer değiştirmelerine yönelik keyfi hareketler ekleyerek, gündelik yaşamdaki eylemleri sahneye taşımıştır. Hatta bazı sahnelerde oyuncuları birbirleriyle olan konuşmalarını, yüzlerini sahne arkasına döndürerek yaptırmıştır. Oyuncuların, oynadıkları rolü zenginleştirmesi ve sahnede doğal bir görüntü elde etmek için oyuncularını sahnede duran eşyalara dokunmaları konusunda yönlendirmiştir (Braun, 1982, s.20). Dük, birbirine paralel şekilde konumlanan üç boyutlu gerçekliğin iki boyutta resmedildiği perdelerle sağlanan yalancı perspektif ile yaratılan yanlısamayı kaldırmış ve sahnede somut gerçekliği sağlamak adına gerçek eşyalarla asimetrik dekor düzenine yönelmiştir (Nutku, 1982,

s.316). Böylelikle dekor ile yaratılan derinlik, gerçeklik duygusu yanılsamanın bir unsuru olarak kullanılmıştır. Yıldız oyunculuğu yerine takım oyunculuğu anlayışını da ilk kez uygulayan Dük olmuş ve kendi yönetmenlik anlayışına göre tiyatrosunda yeni oyuncular yetiştirmiştir (Nutku, 1982, s.317).

Gerçekçi tiyatro anlayışının, Gerçekçilik akımının doğduğu Fransa'daki temsilcisi Andre Antoine ve 1887'de kurduğu tiyatrosu Theatre Libre'dir. Antoine'ın, Gerçekçi tiyatroya en önemli etkisi, sahne ile seyirci arasında saydam bir duvar olduğu varsayımını ifade eden 'dördüncü duvar' kavramıdır (Nutku, 1982, s.317). Antoine, dördüncü duvar varsayımının gerçekleşmesi için sahnede kesiksiz bir görüntü yaratılmasını, oyuncuların seyirci reaksiyonuna karşı kayıtsız kalmalarını sağlamıştır. Karakterlerin davranışlarına biçim veren sahne düzenlemesini önemli bulmuştur (Nutku, 1982, s.318). Bunun yanı sıra geleneksel tarzdaki eğitime karşı çıkarak oyunculuk çalışmalarında gözlem yapılmasına çağrı yapması, abartılı jestler yerine doğal jestleri ve kompozisyon yerine sesin araçlarının kullanılmasını önermesi ve oyuncunun hem ruhsal hem de fiziksel olarak rolüne hazırlanması gerektiği düşüncesi de doğal oyunculuk çalışmalarına dair önemli bir yol olmuştur. (Carlson, 2007, s.229).

İrlanda'da ise, özellikle oyunculuk çalışmalarında Antoine'ın Tiyatro Libre'sini örnek alan Abbey Tiyatrosu, (Ulusal İrlanda Tiyatrosu) 1904'te Yeats'in önderliğinde kurulmuştur (Çapan, 2014, s.32). İngiliz Tiyatrosu'nun abartılı oyunculuklarına karşın, Fransız yalınlığını tercih eden bu tiyatro, oyun metinlerinin içerikleri bakımından da İngilizlerden ayrılmıştır. Synge'ın köy gerçekçiliğini işlediği ve ölümünden önce birini yarım bıraktığı altı eserinde, O'Casey'in kent gerçekçiliğine dayanan eserlerinde, halk yaşayışını iyi bir şekilde kaleme alan Lady Gregoy ve Yeats'in eserlerinde, yazarlar perspektifini yerel halkın yaşayışına çevirmiştir. Bu yönelim de doğal oyunculuk çalışmalarında, oyuncuların vokal çalışmalarının bir kısmını yerel ağızların iyi kullanılmasına yönlendirmiştir. Sözü eylemden daha önemli olması, yalın dekor kostüm ve aksesuar anlayışı bu tiyatronun ana çizgisini oluşturmuştur (Çapan, 2014, s.30).

Almanya'da ise Otto Brahm, 1889'da kurduğu Özgür Sahne'de (Frei Bühne) Gerçekçi tiyatro alanında denemeler gerçekleştirmiştir. Brahm, Almanya'da Ibsen ve Hauptman üzerinden Gerçekçi tiyatronun inşa edilmesini sağlamıştır (Osborne, 2005, s.34-s.42). Gerçekçi rejî-oyunculuk anlayışında, söz ve eylemin uyumlu birlikteliğini önemsemiştir. Brahm, Meinengen Dükü gibi önceliği sahne plastiğine vermemiş sahnenin bütün unsurlarının birlikte ve uyumlu çalışmasını önemsemiştir. Çevre

unsurlarının araştırılması konusunda, yazarı anlayabilmek için onun yaşadığı ülkeye gidecek ve dilini öğrenecek derecede doğalcı anlayışı benimsemiştir (Nutku, 1993, s.320).

Her ne kadar benzetmeci gerçekçiliğe karşı olsa ve illüzyonu seyirciyi gerçeğe ikna etmek amacıyla kullanmasa da Wagner'in yanılsamanın oluşturulması adına yaptığı yenilikler, gerçekçi rejî-oyunculuk çalışmalarını etkilemiştir. Wagner, tiyatronun anlatım araçlarının tek ve ortak bir amaç için örgütlenmesi gerekliliğini estetik kuramında öne sürdüğü 'gesamtkuntswerk'¹ ile ilk kez sözlü olarak dile getirilmiştir (Candan, 2003, s.3). Wagner, oyuncuların ve koronun sahnede gündelik hareketler yapmasını ve gerektiğinde seyirciye arkalarını dönmelerini sağlamıştır. Gerçekçi tiyatroyu etkileyen en önemli yeniliklerinden biri, yanılsamayı oluşturmak için, sahnenin seyirciyle ilişkisini değiştiren bir tiyatro binasının yapımına ön ayak olmasıdır. 1876'da onun önerileriyle inşa edilen 'Beyrut Festival Tiyatrosu', yanılsama etkisinin tiyatro mekanıyla da desteklenmesini sağlamıştır. Suflör kutusunun ve ön locaların ortadan kalkması, orkestra çukurunun gizlenmesi, seyir yerinin sahneden daha uzağa konumlandırılması yanılsama etkisinin gücünü arttırmıştır. Wagner'in bu yeniliklerine ek olarak, en önemli etkilerinden biri de tiyatro tarihinde ilk kez seyir yerinin karartılmasıdır (Candan, 2007, s.3-4). Seyircinin sahneye odaklanması ve çeşitlenen sahne ışıklarıyla atmosfer yaratılması, tiyatro mekanının bir illüzyon aracına dönüşmesini sağlamıştır. Wagner, yanılsamayı arttırmak için sahne perdesinin yukarıya doğru açılması yerine, iki yana açılmasını sağlamış böylelikle, perde açılır açılmaz seyircinin ilgisini sahnenin merkezine çekilmesini sağlamıştır (Candan, 2007, s.5).

Avrupa'daki bu gelişmelerde paralel olarak 19. yüzyıla kadar Batı etkisinden izole olan Japon tiyatrosunda 1870'lerden sonra batıya yönelen tiyatro reformcuları, gerçekçiliğe ilgi duymaya başlamışlardır. Japon reformcular, fotoğrafı gerçeğin ölçüsü olarak kabul etmişlerdir. İlk adım olarak, Ichikawa Danjuro (IX), konu ve karakterizasyon açısından Kabuki'yi güncellemeye çalışmış, 1872'de Kabuki'nin tarihsel oyunlarını gerçekçi bir biçimde sunmuş, oyunda geleneksel Japon kostümü yerine smokin giymiştir. (Zarilli vd., 2006, s.314). Bir başka reformcu olan Kawakami Otojiro, Batı gerçekçiliği formunda yeni dramlar yazıp yönetmiştir. Savaş sahnelerini gerçekçi bir biçimde sunmuş

¹ Bütünlüklü Sanat Eseri anlamında kullanılan gesamtkuntswerk bir gösteriyi oluşturan bütün sahne araçlarının aynı düzlemde ve yönelimde bütünleşmesini ifade eder. Müzik, yazın ve oyunculuk sanatlarının bir ortaklık içinde seyirci üzerinde etki yapabilmesidir. (Candan,2003, s.7)

ve bu sahnelerde gerçekçi makyaj kullanmıştır. Japon geleneğinde kadın rollerine erkeklerin çıkmasının gerçekçiliği bozduğunu, 1900’de bir Amerika turnesinde fark etmiş ve bundan sonra eşinin sahneye çıkmasını sağlamıştır (Zarilli vd., 2006, s.315). Bu gelişme Japonya’da birçok tartışmaya neden olmuş, kadınların sahneye çıkmalarını hızlandıran sürecin de bir ön adımı olmuştur.

Gerçekçi tiyatronun en önemli temsilcisi; Rusya’daki Moskova Sanat Tiyatrosu ve Konstanstin Stanislavski’dir. Gerçekçi tiyatrodaki rejî-oyunculuk çalışmalarında uyguladığı yöntemi, kuramsal çalışmaları, gösterilerinin ünü ve etkisi bakımından Moskova Sanat Tiyatrosu’na o dönemde Avrupa’daki hiçbir tiyatro yaklaşmamıştır (Braun, 2013, s.68). Stanislavski’nin Nemiroviç Dançenko ile 1898’de kurduğu ve eğitim çalışmalarını öğrencisi Vaktangov ile yürüttüğü Moskova Sanat Tiyatrosu, doğalcı oyunculuk yönteminin kuramsallaşmasında bir laboratuvar işlevi görmüştür (Çalışlar, 1996, s.10).

Rusya’da doğal oyunculığa dair yönelim, aslında Stanislavski’nin doğumundan önce Mikhail Şepkin’in (1788-1863) abartılı oyunculuk tarzına karşı mücadelesiyle başlamıştır (Moore, 2016, s.31), ancak doğal oyunculüğün çalışma yöntemini bir sistem haline getiren Stanislavski ve birlikte çalıştığı eğitmenlerdir. Yazdığı kitaplar, oyunculuk eğitimi üzerine yazılan ilk kapsamlı kaynakları oluşturmaktadır. Stanislavski’ye kadar oyunculuk eğitimi, oyuncunun dış donanımını geliştirmek üzerine kuruluyken onunla birlikte oyuncunun iç mekanizması araştırılmaya başlanmış ve sahnede her dış eylemin bir iç eyleme nedenselliklerle bağlanması gerektiği üzerinde durulmuştur. Stanislavski, oyunculuk eğitimi metodunda bilimsel yöntemi tercih etmiş ve duyguların esin gibi rastlantısal bir duruma bağlanmasına karşı çıkmıştır. Bu bağlamda, oyunculüğün Tanrı’dan bireylere atanmış özel bir yetenek olarak algılanmasının önüne geçerek herkes tarafından çalışma ve yöntemle geliştirilebilecek insani bir nitelik olduğunu ispatlamıştır (Moore, 2016, s.8). Gerçekçi rejî oyunculuk çalışmalarıyla ilgili en önemli kuramsal kaynaklar da Stanislavski’ye ve onunla Moskova Sanat Tiyatro’sunda çalışan eğitimci, yönetmen ve oyunculara aittir.

2.3. Gerçekçi Tiyatroda Yönetmenin Anlatım Araçları

2.3.1. Metin

Descartes'in düşünce sisteminden türetilen kartezyenciğilin, Gerçekçi tiyatrodan İbsen başta olmak üzere birçok yazarın metin stratejisini etkilediği söylenebilir. Bu düşüncenin, özneyi (yazarı) dünyaya karşıdan bakan bir izleyici olarak konumlandığı, olanı olduğu gibi yansıttığı ve gösterilenin nesnel ve sabit bir gözün bakışından sunulduğu savına yaslandığı kabul edilir (Güçbilmez, 2016, s.79). Dolayısıyla Gerçekçi tiyatrodan yazarın, hayatın bir kesitini, yaşamdaki gerçekliğiyle olduğu gibi yansıttığı düşünülür ancak bu tam anlamıyla doğru değildir; yazar bir fotoğrafçı gibi davranmaz. Fotoğrafın sunduğu sanat gerçekliğinden farklı olarak, tıpkı Natüralist bir ressamın resminde kurduğu uzamsal ilişki gibi yazar da oyun metninde kurgulamak istediği gerçekliğe uygun bir biçimde, seçtiği özneleri ve nesneleri, kendi önceliğine göre oyun düzlemine yerleştirir. Natüralist ressamın belirlediği görüntü noktasından sunduğu gerçeklik gibi gerçekçi yazar da kendi bakışından sunduğu bir gerçekliği oyun metnine aktarır. Ressamın aracı, perspektif ilkesiyken yazarın aracı, olay örgüsüdür.

Gerçekçi yazarlar, iyi kurulu oyun tekniğinin kabaca serim, gerilim, çözüm aşamalarının krizler ve düğümlerle ilerlediği, yoğun birlikli gerilimli oyun yapısından yararlanmışlardır. Her ne kadar Çehov, Hauptman gibi bu tekniğe mesafeli duran yazarlar söz konusu olsa da İbsen, Strindberg, Shaw bu tekniği iyi kullanmıştır (Şener, 1982, s.161). Genellikle bu yazarlar, düşüncelerini bir önerme ile ifade edilebilecek şekilde oluşturarak tiyatronun bütün anlatım araçlarını, bu önerme etrafında oyun metninde organize eder. Oyun metnini okuyan yönetmenin ilk görevi, yazarın söylemini kavrayarak, kendi yorumuyla birleştirmektir. Oyun ekibi ise, prova sürecinde yönetmenle birlikte, metin analizini gerçekleştirerek yazarın düşüncesini ve yönetmenin seyirci üzerinde yaratmak istediği etkiyi, yaratıcı bir süreçle sahneye aktarmaya çalışır.

Gerçekçi rejî-oyunculuk çalışmasında yönetmen ve oyuncular yorumlarını, yazarın oyun metniyle iletmek istediği düşünceden bağımsız olarak oluşturamaz; yazarın yorumunu daha daha derinleştirerek açığa çıkarmayı amaçlarlar. Oyuncular ve ekibin sahneleme sürecinde yaptığı masa başı çalışmaları, metnin ana fikrini ve üstün amacını²

² Üstün Amaç; Oyunun özü olan üstün amaç, yazarın büyük dirimsel amacıyla aktörün yaratıcı yeteneklerinin birleştirilmesi için yönetmen ve oyuncularla yapılan çalışmalar sonucu, bir aktörün oyunun ana temasını işaret eden ana eylemiyle küçük eylem parçalarının eylem çizgileriyle ilişkilendirilmesini içerir. (Stanislavski, 1996, s.361-368) Üstün amaç yönetmene ve karakterlerin ve olayların yorumlanmasına rehberlik ederek yazarın düşüncesini teatral performansın içine dokunmasını sağlar (Moore, 2006, s.84).

seyirciye iletmek amacıyla yapılır (Moore, 2006, s.84). Bu bağlamda, gerçekçi bir oyunun sahnelenme sürecinde metin, bir sabit olarak kabul edilir. Yönetmen ve oyuncular, yazarın oyun metninde gizlediği alt-metni, yaratıcı rejî-oyunculuk çalışmasıyla ortaya çıkarma sorumluluğunu üstlenir. Oyuncular ve yönetmen prova sürecinde, yazarın düşüncesine bağlı olarak kendi yorumlarını açığa çıkarmaya çalışır.

“Yönetmen kendi üstün-amacına -topluma katkıda bulunma ihtiyacına-, kendi sanatsal görüşlerine sahip olduğunda ve *ne* söylemek istediğini ve *neden* onu söylemek istediğini bildiğinde prodüksiyonun biçimi keşfedilecektir. Yönetmen bu soruların yanıtlarını bildiğinde, bulduğu biçim oyunun içsel muhtevasını yansıtacaktır. Yönetmen eğer neyi, neden söylemek istediğini anlamamışsa bulduğu çözümler anlamsız olacaktır. Yönetmen her bir oyun için eşsiz olan bir biçim bulmalıdır. "Yönetmenlik" der Stanislavski, "belirsiz düşünceler ve fantezi değil, kesinlik içeren bir bilimdir (Moore, 2006, s.116)".

Gerçekçi tiyatro metin analizlerinde yazarın söylemi, genellikle bir önerme ile ifade edilir. Yönetmen de metin analiz çalışmasıyla birlikte benzer şekilde yorumunu ifade eden bir cümleye ulaşır ve tiyatronun anlatım araçlarını yorumunu yansıtacak biçimde düzenler.

2.3.2. Dekor

19. yüzyılda uzmanlaşmanın yaygınlaşmasıyla, teknik gelişmelerin etkisiyle tiyatroda teknik unsurların tasarımı ve uygulamasında uzmanlaşma ihtiyacını doğurmuştur. Bu da yönetmenin her teknik anlatım aracının kullanımında bir uzmanla çalışmasını sağlamıştır. Bu dönemde, yaşam gerçekliğinin sahneye aktarılması amacıyla iki boyutlu panolar ya da perdeler yerine üç boyutlu dekorun kullanımı, dekor alanında çok önemli bir geleneğin yıkılmasına neden olmuştur. Sahnede gerçek eşyaların kullanılması ve birbirlerine göre uzaklıkları, konumlarının seçimi, oyuncu eylemlerinin dekorla uyumunun ayarlanması, kimi sahnelerde dekorun değişmesi, ışık etmenin kullanımıyla renk kullanımının daha da önemli hale gelmesi gibi yeniliklerin getirdiği değişimler, dekor alanında tasarım gerekliliğini ve bu işte uzmanlaşan bir tasarımcının çalışması ihtiyacını doğurmuştur.

Gerçekçi tiyatroda dekor tasarımcısının görevi; yaşam gerçekliğini bire bir sahneye taşımak değil oyunun kendi evreni içindeki gerçekliğini, ikna edici bir şekilde yaşam gerçekliğinin dışında kalmadan sunmaktır. Bu amaç, aynı zamanda seyircinin sahnede gördüğü görüntülerin, eşyaların nesnel gerçekliğinden farklı bile olsa onu gerçekmiş gibi

algılayacağı bir dekor tasarımının olmasını zorunlu kılar. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun ‘Martı’ oyununun dekorunda, göle giden ağaçlı yolun, sahne gerisinde devam ettiği hissini uyandırmak amacıyla ağaçların doğrusal perspektif ilkesine göre derinlik hissi yaratmak amacıyla dizilimi dekorla yaratılan yanılsamaya örnektir.



Görsel 2.1. *Martı (1898) Yönetmen: Konstantin Stanislavski (Innes, 2002)*

Gerçekçi tiyatrodaki rejî-oyunculuk çalışmasının bütün unsurları yönetmenin perspektifine göre biçimlendiğinden, teknik uzmanlar yönetmenle uyumlu çalışmak durumundadır. Dekor, metnin sunduğu evrenin bir parçası olduğundan tasarımı da oyun metnindeki mekanlardan bağımsız düşünülemez. “Tasarımcı kendi kendine konuşan bir uzam yaratmaz, o uzamı işgal eden oyuncuların eylemleriyle tanımlanan bir alan yaratır (Benedetto, 2012, s.4)”. Bu nedenle dekor tasarımcısı, oyuncular, ışık, kostüm gibi araçlarla ilişkili bir biçimde, öncelikle yönetmenin yorumunu açığa çıkarmayı hedefler. Bu uyumun olmadığı tasarım, başarısız olmaya mahkumdur.

“Sahne yarı karanlık, sadece oyuncuların silüetleri seçiliyor, iki boyutlu bir sahne, kulis yok, arka perde dekor-sahne çizgisiyle neredeyse aynı seviyede asılı. Bu yeni bir durum, sahnedeki oyuncuların ritmik halleri de öyle. Eylem yavaş yavaş devreye giriyor, sanki zaman durmuş gibi. Ansızın, Stanislavski ‘ışık’ diyor. Seyirci hareketleniyor; bir gürültü ve hayhuy oluyor. Sudeikin ile Sapunov itiraza başlıyor. Stanislavski, “Seyirci sahnedeki karanlığa bu kadar uzun süre dayanamaz,” diyor. “Psikolojik olarak yanlış. Oyuncuların yüzünü görmeyi gerekir!” Sudeikin ile Sapunov, “iyi de sahne dekoru yarı karanlıkta görülecek şekilde tasarlandı; eğer onları aydınlatırsan bütün sanatsal özelliklerini kaybederler,” diyor. Yine sessizlik. Oyuncular oynamaya devam ediyor. Ama bu kez ışıklar tümenden açık. Fakat sahne aydınlatıldığında her şey adeta cansızlaşıyor; figürlerle dekor arasındaki uyum kayboluyor. Stanislavski kalkıyor, onu seyirciler izliyor. Prova kesiliyor, yapım reddediliyor (Braun, 2013, s. 130)”.

Gerçekçi tiyatrodaki, yönetmenin dekor yapımı ile ilgili teknik bilgiye sahip olması gerekli olmasa da dekor ve ışık tasarımının seyirci üzerinde yaratacağı etki hakkında estetik bilgiye sahip olması gerekmektedir. Dekor tasarımcısı, öncelikle yönetmenle ve daha sonra dekor ile ilişkili olan her unsurla, ışık, kostüm tasarımcısı, oyuncular ile organik bir bütün oluşturmak için ortak hareket etmek durumundadır. “Dekor yapımı, aynı zamanda, sahneyi anlamlandıracak ışıklamanın niteliğini ve yoğunluğunu eşyaların ve dekor parçalarının seçimi ve üslubunu, oyuncuların giysilerini ve onların bu dekor ve eşyalar içinde rahatça hareket edebilmelerini tasarlamaktır (Nutku, 1974, s.205)”. Oyuncuların sahnedeki eylemlerinin günlük yaşam devrimine uygun olması gerektiğinden dekorun unsurları da bu eylemleri engellemeyecek şekilde ve diğer bütün unsurlarla organik bir bütün sağlayacak şekilde yerleştirilmelidir. Örnek olarak, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun ‘Vişne Bahçesi’ oyununda, merkez alanlar (sahne ortası) oyuncuların devriminde rahatlık sağlanması amacıyla boş bırakılmış ve dekor oyuncuları çevreleyerek sahnenin arka ve yan bölümlerine konumlandırılmıştır.



Görsel 2.2. *Vişne Bahçesi (1904) Moskova Sanat Tiyatrosu (Innes, 2002)*

“Gerçekçi dekorun tek amacı, insana daha büyük bir gerçeklik kazandırmak, onu ona uygun bir iklim içine oturtmak olmalıdır (Braun, 2013, s.29)”. Tasarımcının amacı, yönetmenin anlayışını ve oyun kişilerini, öykünün anlatılmasını sağlayarak gösterinin gerçekte oluyormuş gibi algılanacağı bir sahne mekânı yaratmaktır.

Dekor, yaşamın sahnede canlanmasını sağlayan bir unsur olmasının yanı sıra oyundaki kişilerin ruh durumunu yansıtan ve onların psikolojisi hakkında bilgi veren bir araç olarak da kullanılır. Oyuncunun eylemleri dekoru belirlediği gibi dekorun da oyuncu eylemleri üzerinde etkisi olabilir. Örneğin, sıkışık bir mekân oyuncunun sahne üzerindeki

eylemlerini sınırlandırabilir. Dekor aynı zamanda oyunun dönemini, oyundaki mekanların özelliklerini ve oyunun atmosferini yansıtır. Dekorun parçası olarak seçilen eşyalar, oyunda işaret edilen tarihi, ülkeyi, coğrafyasını, iklim koşullarını, kültürünü ve oyundaki mekanların bütün bu unsurlarla ilişkisini gösterebilir. Gerçekçi tiyatrodaki yönetmen, bütün bu unsurları dikkate alarak, dekor tasarımının rejinin amaçlarını destekleyip desteklemediğini tespit ederek, tasarımcıyı amaçlarına uygun bir şekilde yönlendirir.

2.3.3. Işık

Işık, gerçek yaşamdaki ışığın taklit edilmesi amacıyla kullanılır. Sahnede kullanılan ışık yaşamdakinin aynısı değildir ancak seyirciye aynısıymış duygusunu vermek üzere tasarlanır.

Işık kullanımı, dekorun, oyuncuların ve kostümlerinin aydınlatılmasıyla sınırlı olmamakla birlikte, aydınlatmada oyuncunun boyutlarının gösterilmesi, gölge ve ışık karşılığının oluşturulması önem taşır. Kapalı bir mekânda oynayan karaktere yöneltilen çok parlak bir ışık, gün ışığını andırmayabilir ve gerçeklik hissini yok edebilir. Bu nedenle ışığın yoğunluğu ve yaygınlığı da gerçeklik duygusunun oluşturulmasında önemlidir.

Işıktaki renk unsurunun kullanımı da önem taşır. Işık rengi oyundaki sahnenin zamanını; geceyi, gündüzü, ay ışığını, şafağı ya bir öğleden sonrayı gösterebilir. Işık rengi, niteliği, yoğunluğu, dağılımı gibi özelliklerinin seyirci üzerinde yaratacağı psikolojik etki gözetilerek kullanılır. Renk, karakterin ruh halini, içinde bulunduğu durumu yansıtan ve kimi zaman onu belirleyen bir unsur olarak da kullanılabilir.

Atmosferin kurgulanmasında, ışık yoğunluğu da önem taşır. Ölgün bir ışıkla yoğun bir ışık yarattığı sahne devinimi ve seyircide yarattığı etki farklı olacaktır. Bu bağlamda yönetmen, sahnedeki devinimin ritmini belirlemek amacıyla da ışığı kullanabilir. Atmosferin oluşumunda kullanılan masa lambaları, aplikler avizeler, sokak lambaları gibi ışıklandırmalar gerçeklik hissini yaratmak amacıyla genellikle genel ışıklandırmadan düşük ayarlanır (Nutku, 1974, s.233). Stanislavski'nin 'Üç Kız Kardeş' oyununun ikinci perdesinde atmosferi oluşturmak için kullandığı sobadan sızan, kapı arasından gelen düşük yoğunluklu ışık ve ışığın üzerine belirli aralıklarla düşen gölgenin, sönmek üzere kullanılan lambanın, ışıktaki yoğunluğun atmosferin kurulumunda etkisine ve sahne deviniminin ritminin belirlenmesine örnek olarak gösterilebilir.

“Örneğin, birinci perdeye hâkim olan kutlama ve iyimserlik havasının aksine ikinci perde şöyle açılır: Oturma odası karanlıktır; sobanın ateşi sönmek üzeredir, sadece Andrei’nin odasının kapısından bir ışık sızmaktadır. Bu ışığın üzerine zaman zaman Andrei’nin gölgesi düşer. Odasında aşağı yukarı dolaşarak ders notlarını hatırlamaya çalışmaktadır (...). Hiçkırık gibi bir şey duyulur, yine sümkürme, adımlar, mırıldanmalar; bir kez daha gölgesi sahneye düşer. Yemek odasındaki lamba sönmek üzeredir; bir an harlanır, sonra yine azalır (Braun, 2013, s.73)”.

Işığın ve gölgenin kullanımı, atmosfer oluşumunda etkili olduğu gibi, ışığın yönünün ayarlanmasının yarattığı anlamın da önemli olduğu görülmektedir. Işığın yönü, oyun kişilerinin mekanla ve birbirileriyle ilişkilerini açığa çıkarabilir. Işığın ve dolayısıyla karanlığın yönü, aynı zamanda yönetmenin sahne kompozisyonuna bir odak sağlaması ve bir şeyi vurgulaması aracıyla kullandığı bir anlatım aracına dönüşebilir.

2.3.4. Kostüm

Gerçekçi oyun metinlerinde sıradan insanların hikayelerinin işlenmesinin bir sonucu olarak, gösterişli, abartılı kostümler yerine sade ve gerçek yaşama uygun kostümlerin kullanılması gerekliliği doğmuştur. Bu nedenle kostümün doğruluğu, gerçek yaşama uygunluğu ile ölçülmüş, kostüm yaşamın gerçek görünümelerini sahneye taşıyan bir anlatım aracı olarak ele alınmıştır.

Gerçekçi tiyatrodaki kostüm tasarımcısı, aynı zamanda bir araştırmacıdır. Yaşam gerçekliğinin yakalanması ve sahneye aktarılması için tıpkı oyunculuk çalışmalarında olduğu gibi kostüm çalışmalarında da kostüm tasarımcısı yaşamı gözlemek, araştırmak durumundadır. Tasarım, hayal ürünü bir sürecin sonucu değil yaşamın gözlenmesiyle ve araştırmalar sonucu elde edilen bilgilerin, prova sürecinde elde edilen bilgilerle birleştirilerek yaratıcı bir üretime dönüştürülmesiyle yapılır. Zola’nın gerçeğin kendisinin tasarımdan daha detaylı olduğunu ifade ettiği yazısında da bu açıkça görülmektedir.

“Kalabalık sahnelerde figüranların monotonluğu ve tekdüze kasvetli görünümünden utanır ve kısıtlanırız. Bu durumda, farklı sınıfların ve mesleklerin sunduğu kıyafet çeşitliliğinden faydalanmamız gerektiğini düşünüyorum. Detaylandırmak gerekirse: Paris’te Les Halles’in pazar meydanında geçen bir sahne hayal edebiliyorum. Yaşamın hareketliliğiyle ve cesur olasılıklarıyla bu sahne mükemmel olurdu. Bu uçsuz bucaksız ortamda, büyük şapkalı hamalları, beyaz önlükleri ve rengarenk eşarplarıyla tezgâhtar kadınları, ipek, yün ya da pamuklu kıyafetler giymiş müşterileri, hizmetçileriyle birlikte gezen hanımları ya da sokaktan ne bulursa onu alan kadın dilencileri gösterecek gerçekçi bir topluluk

oluşturabilirdik. İlham almak için, Les Halles'e gidip etrafa bakınmak yeterli olacaktır. Hiçbir şey bundan daha gösterişli veya daha ilginç değildir (Innes, 2000, s. 50)".

Gerçekçi tiyatrodaki her yapının ona özel kostümü ve aksesuar tasarımı olmasına özen gösterilir. Yaşama benzerliğin sağlanması için çoğu zaman yaşamdan alınan kostümler ve aksesuarlar sahnede kullanılır. Kostüm, karakterin ekonomik durumunu, sosyal statüsünü, psikolojisini ve bunların oyun süresince değişimini gösteren bir gösterge olarak kullanılır. Kostümün rengi, kumaşın deseni ve dokusu, karakterin yaşadığı döneme uygunluğu, oyuncunun üzerinde nasıl durduğu ve bütün bu detayların karakterin kişiliğini nasıl belirlediği üzerine çalışılır.

2.3.5. Aksesuar

Genellikle gerçek yaşamda kullanılan ya da geçmişte kullanılmış olan aksesuarlar sahnede kullanılır. Tasarımcı, oyunda geçen döneme ve kültüre uygun aksesuarları araştırır ve sahnede kullanılmak üzere temin eder. Eğer böyle bir olasılık söz konusu değilse, aksesuar konusunda yapılan araştırmalara dayanan belgelerden yola çıkılarak benzerleri yapılır.

Aksesuar, karakterin içinde yaşadığı ortamın çevresel ve kültürel özelliklerini, mesleğini, ruhsal ve fiziksel durumunu, yaşını, kalıtsal hastalıklarını, sahip olduğu değerlerini gösterebilir. Aksesuar, bir karakterin başka bir karakterle kurduğu ilişkinin biçimini gösteren bir unsur olarak da kullanılabilir. Karakterin aksesuarla olan ilişkisi, onun bireysel özelliklerini de gösterebilir. Bir baston, kimi zaman karakterin yaşını, kimi zaman hastalığını ya da başkasına karşı otoriter tavrını, güçsüzlüğünü gösteren bir nesne olarak kullanılabilir. Bu bağlamda nesne, karakteri tanımlayan kimi zaman eylemlerini yönlendiren, sınırlandıran bir araca dönüşebilir. Prova sürecinde rolün aksesuarla ve onu kullanma biçimiyle kurduğu ilişki ve bu ilişkinin detayları çalışılır. Bu nedenle aksesuar, prova sürecinde kimi zaman kostümden daha önce kullanılan bir araçtır.

2.3.6. Makyaj

Makyaj, yaşam gerçekliğinin benzerini yaratmak üzere sahne ışığıyla uyumlu olacak şekilde yapılır. Rolün gerçekliliğine uygun olarak karakterin cilt, saç rengi gibi özellikler, oyuncunun fiziksel özellikleriyle makyaj aracılığıyla uyumlu hale getirilir. Rolün herhangi bir fiziksel kusuru yoksa, sahnede oyuncunun doğal görünümünü

sağlayan bir makyaj yapılır. Eğer yara izi, bir cilt hastalığı gibi role ilişkin bedensel bir gösterge söz konusuysa da bunların makyaj aracılığıyla gerçeğe benzetilmesi önemlidir.

2.3.7. Müzik

Müzik, Gerçekçi tiyatrodan doğrudan insan duygularını etkileyen niteliğiyle var olur ve seyircinin sahnede izlediği şeye yoğunlaşmasını, ondan etkilenmesini sağlayan bir anlatım aracı olarak kullanılır. Gerçekçi tiyatrodan müzik, öncelikle seyirci üzerinde dramatik etkinin arttırılması amacıyla kullanılır. Sahnede yaşam gerçekliğine ters düşmeden canlandırılan durumun anlamını ve etkisini ortaya çıkarmak için önemli bir araçtır. Tonu, melodisi, canlılığı ya da ağır tempoda çalınışı, ritmi, yüksekliği ve alçaklığı, başlangıcı ve bitiş yeri yaratılan atmosferin etkisini ve sahnenin anlamını belirler. Bu anlamda müzik, oyunun atmosferini betimleyen tamamlayıcı bir araçtır. Varlığının nedeni ve işlevi, sahne olayının seyircide yaratacağı etkiyi arttırmak, seyircinin dikkatini ve duygularını yoğunlaştırmaktır.

Stanislavski'nin yönettiği 'Üç Kızkardeş' oyununda müziğin eş zamanlı olarak illüzyon etkisi ve atmosfer yaratmanın bir unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir.

(*Sahne arkasından bir keman sesi.*) (106)

MÂŞA: Andrey çalışıyor, kardeşimiz (107).

İRİNA: (108). Andreyimiz bilim adamıdır.

Belki de profesör olacak. Babamız askerdî, ama oğlu kendisine meslek olarak bilimi seçti.

MAŞA: Babamızın isteğiyle.

OLGA: (109). Bugün ona bir parça takıldık.

Galiba biraz âşık.

İRİNA: (110). Buralı bir kıza. Bugün büyük olasılıkla gelecek

106 Duraksama. Keman çalar. Çebutîkin hüznü bir yüzle cumbaya doğru gider, orada anılara dalar. Pencerenin yanma oturur. Lirik, hüznü bir hava.

107 Çebutîkin yerine oturduktan sonra, daha önceki gibi Verşinin'i süzmeye devam eder, bu arada sık sık gözlüğünü çıkarır takar.

108 Onu sevdiği ve ondan onur duyduğu sezilir. Duraksama.

109 Olga, birden kahkahalara boğulur

110 İlgiyle anlatır.

(Stanislavski,1995, S.30).

Bu sahnede, Andrey âşık olduğu kadının bir başkasıyla evleneceği haberine duyduğu üzüntüyü, kemanıyla çaldığı hüznü melodi aracılığıyla ifade etmektedir. Müzik, aynı zamanda Çebutîkin'in geçmişe duyduğu melankolik özleminin açığa çıkmasını sağlamaktadır. Kemanını çalarken Andrey sahnede değil, yan odadır, müzik,

sahne dışından gelmektedir. Müziğin dışarıdan gelmesi, üç kız kardeşin evinin diğer odalarının sahne mekanının dışında canlandırılması işlevi görmüştür. Bu vesileyle yönetmen, müziği hem sahnenin anlamını ve etkisini yoğunlaştırmak amacıyla hem de oyundaki yaşamın sahnenin dışında da devam ediyormuş illüzyonunu yaratmak amacıyla kullanmıştır.

2.3.8. Efekt

Gerçekçi tiyatrodaki efektler, oyun için gereken atmosferin kurulması açısından önem taşır. Efektler genellikle illüzyon etkisini sağlamak amacıyla duyuların uyarılması işlevini görür. Sahnede bir yaralanma sonucu kanın akması, sis, duman, gibi görsel efektlerin yanı sıra dışardan gelen insan, araç, uyarı gibi işitme duyusuna yönelen ses efektleri, koklama duyusunu uyaran yanık, yemek, parfüm kokusu vb. gibi koku efektleri, dokunma duyusunu uyaran soğukluk, sıcaklık etkisi yaratan ısı değişiklikleri gibi efektler sıklıkla kullanılır. Yiyecek ve içeceklerin tüketilme biçimi de tat alma duyusuna yönelik bir uyarı olarak ortaya çıkabilmektedir. Bir yiyeceğin hızlı ya da yavaş yenmesi, yenmemesi ya da yaşamın doğal seyrinde olduğu gibi tüketilmesinin yarattığı anlam farklılıkları kullanılabilir. Buna paralel olarak, yiyecek ve içeceklerin kültürel kodlara uygun ya da uygunsuz biçimde kullanılmasının yarattığı anlamlara da dikkat edilir. Kimi kültürlerce kutsal olan bir hayvanın sahnede yenmesinin yarattığı olumsuz etki ya da kültürel olarak olumlanan yiyeceklerin tüketilmesi tercih edilebilir. Alkol kullanımının yarattığı sarhoşluk, açlık ya da tokluk derecesini gösteren tüketme eylemi ve bu eylemlerin hızı, temposuyla belirlenen duyuşsal etki, seyircide inandırıcılık hissinin artırılmasına hizmet etmektedir.

Sahnede yaratılan dünyanın, sahne dışında devam ettiği hissi efektlerle de yaratılır. Stanislavski'nin rejî defteri notlarından alıntılanan 'Üç Kız Kardeş' oyununun üçüncü perdesinin açılışı bu duruma iyi bir örnektir. Oyunun üçüncü perdesi açılmadan atmosferin kurulumu başlar. Boğuk çalan bir yangın alarmının gittikçe hızlanan sesi duyulur. Perde kalktığında çoktan başlamış olan bir yangını duyuran alarm çanları, evin yanındaki kiliseden gelmeye devam eder. Geride konuşan birçok kadın, erkek, çocuk sesleri, duvarın arkasındaki pencerenin önünden sütninenin iç çekip sızlanmaları Olga ve Anfisa'nın konuşması boyunca devam eder. (Stanislavski, 1995, S.112-114). Stanislavski, daha oyun perdesi açılmadan efektlerle oyunun atmosferini kurmuştur. Perde açılmamıştır ancak seyirci alarm efektini duymaktadır. Perde açıldıktan sonra kalabalık

sesleriyle efektler devam etmiştir. Yönetmen, bir taraftan atmosfer kurulumunu efektlerle gerçekleştirmiş, efekti, dış dünyada neler olup bittiğinin bir habercisi olarak kullanmış aynı zamanda oyunda önemli bir motif olarak kullanılan yangının anlamına da vurgu yapmıştır. Sonuç olarak, Gerçekçi tiyatrodaki efekt, yönetmenin yorumuna hizmet eden bir anlam ve etki yaratmak adına yaşam gerçekliğinin bir taklidi olarak kullanılır.

2.3.9. Dans

Gerçekçi tiyatrodaki tiyatronun tiyatrallliğini gösteren her ögenin gösterilmesinden kaçınılır. Bu nedenle de dans, yönetmenin anlatım aracı olarak, oyunun gerçekliği ve anlamı içinde gerekli bir unsura kullanılır. Doğal oyunculuk eğitiminde, oyuncunun bedensel hakimiyetini geliştirmesi açısından önemli bir yeri olan dansın, gerçekçi oyun içinde kullanımı, dansın oyunla olan nedensel ilişkisiyle sınırlıdır. Rolün bir gerekliliği ise oyuncudan çok iyi dans etmesi beklenebilir. Dans, rolün, sınıfsal durumunu, eylemlerinin alt metnini, içinde bulunduğı durumu ya da ruh halini yansıtabilir, bir ilişkiyi, iletişimsizliğı, anlatmak aracıyla kullanılabilir. Oyuncu, rejinin anlamsal vurgusuna göre iyi dans edemeyen bir karakteri, dans ederek içsel durumunu ifade eden bir karakteri canlandırabilir. Dansın kullanımındaki koşul, seyircinin gerçeklik hissini bozmadan, yaşamdaki kullanımı ile realize edilerek sunulmasıdır. Stanislavski'nin 'Vişne Bahçesi' oyunundaki balo sahnesinde görüleceğı üzere dans, sahnenin atmosferinin kurulumuna yardımcı bir araç olarak kullanılmıştır.

“Üçüncü perdede ‘balo’yu, birkaç yıl önce yaptığı gibi, sahneyi ekstralarla doldurmak için bir fırsat olarak değil, Çehov’un ruh halini tam olarak aktarabilmek için kullandı. Prova defterlerinde şunlar yazar: Beyhude bir balo. Çok az konuk. Bütün gayretlere rağmen, sadece istasyon şefiyle postahane memurunu getirebilmişler (...). Bütün geceye sessizlik hâkim; öyle ki, cenazeye geldiklerini sanırsınız. Müzik biter bitmez dansı keser, duvar boyuna sıralanmış koltuklara yönelirler. Biri odadan koşarak geçecek ya da konuşacak olsa herkesi bir sıkıntı basar ve rahatsızlık vesilesi olan kişi ansızın yarattığı rahatsızlıktan suçluluğı kapılır; oda daha da sessizliğe ve utanca bürünür (Braun,2013, s.83)”.

Yönetmenin bu sahnede dans kullanımı, balo ile eğlenceli bir atmosfer beklentisinin nasıl kırıldığını ve umutsuz, sıkıntılı bir havaya büründüğünü göstermek içindir.

2.3.10. Tiyatro mekânı

Gerçekçi oyun metninde yazar, zaman, mekân ve olayların aktarımı konusunda belirli sınırlar çizer. Öykünün bir geçmişi ve sonucu vardır, oyundaki kurmaca mekanlar belirli merkezin etrafında çevrelenmiştir, olaylar bir ana olayın etrafında devinir. Kısacası yazar, oyun metniyle bir çerçeve sunar. Bu çerçeve, tiyatro mekânında da işlevselliğini korur. Gerçekçi oyunlar, genellikle seyircinin sahneyi sadece ön taraftan gördüğü çerçeve sahne olarak nitelendirilen tiyatro mekânında oynanır. Seyirci, tiyatro mekanına girdiğinde, dış dünyanın etmenlerinden soyutlanarak, bir çerçevenin içindeki sahneyi izlemeye davet edilirken, tiyatro mekânında nasıl hareket edeceğini daha baştan mekânın tasarımıyla alımlar. Seyir yerinden daha üst bir konumda bulunan sahnenin tam karşısına yerleştirilen koltuklar nereye oturacağını, oyunun başlamasıyla karatılan ışıklar, oyunu nasıl izlemesi gerektiğini bildiren sözsüz bir mesaj iletir. Mekân tasarımıyla belirlenen ilişkide, seyirciden oyun süresince sahneye odaklanması beklenmektedir. Bu, yönetmenin seyircinin oyun süresince bir tiyatrodaki olduğunu unutmasının ve sahne gerçekliğine inanmaya hazırlanmasının mekanla kurgulanışıdır.

Yönetmen, seyirciyi sahnenin inandırıcılığına ikna etmek için illüzyonu bozacak her türlü detayı ortadan kaldırır. Işık kaynakları, orkestra, efekt sağlayan cihazlar gibi bütün teknik unsurlar ve sahneden kulise giden yollar gizlenir. Yanılsama etkisinin yaratılması için oyuncu, sahne mekanının dışında da oyunun devam ettiği hissini uyandırarak sahneye girer ya da sahneden kulise gider. Oyunda müzik kullanıyorsa ve canlı çalınıyorsa, sadece müziğin etkisinin hissedilmesi adına, icracılar seyircinin görüş noktasından uzak bir yere yerleştirilir ya da oyunun gerçekliğinin bir parçası olarak müzisyen rolünde sahnede konumlanır. Seyir yeri, sahne ile belirli bir mesafe içindedir ve oyun alanı ile seyir alanı bir perde ile genellikle ayrılır. Perde, aynı zamanda oyunun başladığını, oyuna ara verildiğini ya da bittiğini gösteren bir habercidir. Gerçekçi tiyatrodaki, oyuna ara verilmesinin illüzyon etkisini bozacağı düşüncesiyle oyunun tek perde oynandığı da olmuştur.

Gerçekçi tiyatronun tiyatro mekanına getirdiği bir yenilik de locaların seyir yerinden kaldırılmasıdır. Sınıf ayrımının tiyatro mekanında ortadan kalmasını sağlayan bu yenilik, aynı zamanda bütün seyirciyi tek bir kitle olarak gören sahnenin seyir yerine olan bakışını da gösterir.

2.3.11. Oyuncu-seyirci ilişkisi

Antik Yunan tragedyalarıyla tanrılara, Rönesans oyunları ile kraliyet ailesine, 19. yüzyılın ilk yarısında vodvil ve melodramlarla seyirciye doğru oynayan oyuncular, 19. yüzyılın sonuna doğru Gerçekçi oyunlarla birbirlerine doğru oynamaya başlamış ve bu da sahnenin seyirci ile olan ilişkisini değiştirmiştir (Bogart ve Landau, 2009, s.89). Gerçekçi tiyatro literatürüne Antoine ile eklenen ‘dördüncü duvar’ kavramı ile sahne ve seyirci arasındaki sınır somutlaşmıştır (Nutku, 1982, s.318). Sınırların korunması, oyun süresi boyunca sahne tiyatro mekanı, oyuncu, dekor, ışık başta olmak üzere tiyatronun bütün anlatım araçlarıyla da organize edilmiştir.

Gerçekçi tiyatrodaki perdenin açılması, seyir yerinin ışığının karartılması, kimi zaman da oyunun başladığını işaret eden bir uyarı sesi ile oyuncu-seyirci arasında örtük bir anlaşma başlar. Bu anlaşma, her iki tarafın da rollerinin gereklerini yerine getirdiği bir rol oyunudur. Oyuncular sahnede rol içinde seyirci yokmuş gibi oynarken, seyirci de belirli bir sükûnet içinde ‘seyreden’ rolünde sahneyi izlemeye davet edilir. Günümüzde böylesi bir yapıda, seyircinin edilgenliği ya da etkinliği her ne kadar tartışmalı bir konu olsa da Gerçekçi tiyatrodaki sahnede rolün varlığı oyuncudan, seyircinin seyirci rolündeki varlığı, bireysel varlığından önce gelir. Oyun metninin önerdiği oyunculuk biçiminin bir uzantısı olarak diyalog seyircilerle değil sahnedeki diğer oyuncularla kurulur. Oyuncu, seyirciyle doğrudan ya da dolaylı olarak iletişime geçmez. Oyuncu kendiyle, bir başka oyuncuyla ya da sahnedeki nesnelerle iletişim halindedir. Bir oyun oynadığının bilincindedir ancak bu bilincin kendindeki varlığını göstermez. Dolayısıyla, oyuncunun uzamdaki hareketlerinin yönü, doğal bir görünümü sağlayacak açılarının kullanılmasını gerektirir. Seyirci, oyuncuyla değil oyuncunun icra ettiği rol ile ilişki kurar; bu ilişki rol ile empati kurulması üzerine inşa edilmiştir.

2.3.12. Görüntü ve ses teknolojileri

Gerçekçi tiyatrodaki görüntü teknolojileri, dekorun bir parçası, ses teknolojileri oyunun atmosferinin bir tamamlayıcısı olarak yansamanın sağlanması amacıyla kullanılır. Görüntü ve ses teknolojileriyle, özellikle sahneden kulise doğru olan girişlerin ardında, sahnedeki yaşamın devam ettiğine dair bir illüzyon etkisi üretilir. Projeksiyonla yansıtılan görüntüler, bu nedenle genellikle çerçevesizdir ve sahne mekânından dış mekâna açılan bir sonsuzluk, devamlılık hissi yaratılması amacıyla tasarlanır.

2.3.13. Oyuncu: doğal oyunculuk yöntemi

Gerçekçi tiyatrodan, inandırıcılık etkisini üreten en önemli araç oyuncudur. Oyuncu, seyircinin gerçekliğe ikna edilmesi ve empati sürecini harekete geçirilmesi konusunda asal etkidir. Yönetmen, diğer anlatım araçlarında olduğu gibi oyunculukta da günlük yaşamın dışına çıkmadan doğallığı hedefler. Sahnede abartıdan her türlü tiyatrallikten kaçınılır. Oyuncudan, yaşam gerçekliğine bağlı olarak, rolün duygularını, düşüncelerini kendi bedeni ve duyguları aracılığıyla sahnede canlandırması istenir. Oyuncu, bir araştırmacı gibidir, kendi iç kavrayışını, hayal gücünü, deneysel yönünü ve gözlem yapma yeteneğini sürekli olarak ayık tutmak zorundadır; gerçekliğini kendi bedeninden, sahnedeki diğer rollerle ve nesnelerle kurduğu ilişkiden üretmeye çalışır. Dekordan aksesuara kadar her şeyin taklit olduğu bir ortamda, oyuncudan kendi içsel gerçekliğini yansıtmayı istemek oldukça zordur. Bu nedenle yönetmen, aynı zamanda bir yol gösterici olarak prova sürecinde oyuncunun bedeninin, duygularının, yaratıcı dürtülerinin ve coşku belleğinin³ harekete geçmesini sağlayacak çalışmalar yapar. Yönetmen, oyuncudan, bedeni üzerinde denetim gücüne sahip olmasını, sesini, kaslarını iyi kullanmasını, vokal yeteneğinin ve konuşma sanatının gelişmiş olmasını, dikkatini ve konsantrasyonunu sağlayabilmesini, yaratıcı sürece hazır bir açıklıkla hareket etmesini, provalar dışında karakterine çalışmasını ve onu araştırmasını, rolüne ilişkin verileri kendinden ve yaşamdan alarak gözlemlerini rolüne aktarmasını bekler. Prova sürecinde yönetmen, yazarın dünyasını ve kendi yorumunu derinlemesine işleyebilmek için oyuncuların bu hünerlerini geliştirmesi için çalışmalar yapar. Stanislavski'nin yönetmenlik anlayışından yola çıkılırsa, Gerçekçi tiyatrodan yönetmenin oyuncu-merkezli bir perspektife sahip olduğu söylenebilir (Sezgin, 2009, s.77). Bu bağlamda, Stanislavski, yönetmenin bir eğitimci rolüyle oyuncuyla çalışması konusunda en önemli kaynaklardan biridir.

Stanislavski, ünlü masa başı provalarında oyuncularla ilk çalışmalarında metin analizi üzerine odaklanmıştır. Bu provalar, bir oyunun çalışma sürecinin ilk evresini oluşturur ve oyuncunun rolünün replikleriyle ilişki kurmasından önce, rolün eylemlerini ve içsel nedenlerini anlamaya yönelik çalışmaları içerir. Bu çalışmalardan yola çıkarak

³Coşku Belleği: Rolün dış eylemlerinin, duygularının ve davranışlarının oluşturulmasında oyuncunun bireysel deneyimlerinden elde ettiği duygu ve duygusal hafızasını uyarılarak rol uygulamalarına aktarılmasıdır. Prova sürecinde ve sergilemede oyuncunun geçmiş deneyimlerini anımsamasına ve iç aksiyonun dış eylemlerini uyarmasına dayalı bir tekniktir (Stanislavski, 1996, s.222).

gerçekçi rejî-oyunculuk çalışmasında bir yönetmenin masa başı çalışmasının adımları saptanacak olursa; ilk olarak oyundaki önemli olaylar ve daha sonra onlara bağlı ana eylemler belirlenir. Karakterlerin ana eylemlerinin icrası, oyundaki olayların açığa çıkmasını sağlar. Daha sonra karakterin eylemlerine ulaşmasını engelleyen karşı eylemler araştırılır. Oyun, önemli olaylara göre parçalara ayrılır ve oyunun ana fikri belirlenir (Moore, 2006 s.9-84). Bu yöntem, genel olarak kabul görse de son dönemlerinde Stanislavski, masa başı çalışmalarında oyunun ana fikrinin belirlenmesinden sonra çalışmalarını sahneye taşımıştır (Moore,2006, s.47). Sahneleme çalışmalarında, yazarın genel bir çerçeveye çizdiği mekânın oyuncu imgelemine göre detaylandırılmasına dair doğaçlama çalışmaları yapılır. Metinde belirtilen nesnelerin çeşidi, malzemesi, miktarı, konumuna ait detaylar, bu detayların birbiriyle olan ilişkisi ve bu ilişkilerin karakter için ne anlama geldiği belirlenir. Daha sonra belirlenen bu anlamların karakterin amaçları, kaygıları, yaşama sebebiyle ve diğer karakterlerin amaçları ve eylemleriyle nedensel bağı kurulur. Karakterin, metinde yer almayan gündelik eylemlerinin oynanması, oyuncunun metinle olan ilişkisini kendi yaratıcı süreciyle doğrudan eyleme yönlendirmesi ve karakterin psiko-fiziksel davranışlarının araştırılmasıyla, rolün boyutlarını ortaya çıkaran çalışmalar yapılır (Toporkov, 2017, s.33-42). Gerçekçi tiyatrodaki, oyuncunun prova dışı zamanlarda da bu detayları çalışarak derinleştirme sorumluluğu vardır.

Moskova Sanat Tiyatrosu başta olmak üzere, Rus Gerçekçi tiyatrosunda yönetmen, yaşam gerçekliğini sahneye birebir taşıma amacını gütmeyiz. Yazarın sunduğu dünyanın sahnedeki gerçekliğini ve ikna ediciliğini hem oyuncuların yaratıcılıkları hem de tiyatronun diğer unsurlarını birbiriyle ilişkili bir bütünün içinde dengeli bir üslupla ortaya çıkarma amacını güder. Yaşamın kopyasını üretmek için yaşamdaki bütün eşyaların sahneye taşınması da söz konusu değildir. Fazladan kostüm, aksesuar, eşya kullanılmadığı gibi oyunculukta da oyuncunun kendi gerçekliğine ikna olarak ürettiği abartılı, tiyatral duygular söz konusuysa bunlardan da sıyrılması istenir. Yaşam gerçekliğine uymayan her türlü tiyatralıktan de kaçınılır. Oyuncunun odağı, seyirci üzerinde tiyatral bir etki yaratmaya değil, rolün eylemlerine ve amaçlarına çevrilir. Oyun metni, verilerin sahnede işlenmesini sağlayan bir araç olmaktan ötedir. Yazarın metne gizlediği anlamların derinlemesine analizini gerektiren bir yapıt olarak algılanır. Bu anlamlar yalnızca metnin içerdiği bilgilerle de sınırlı değildir. Yazarın oyun metninde bıraktığı boşlukların keşfedilmesi de oyuncunun yaratıcı sürecini harekete geçirir.

Yönetmenin bir başka görevi de oyundaki sahnelerin ve sahnelerdeki aksiyonların ritmini oyuncularla birlikte keşfetmektir. Oyuncuların eylemleri, konuşmalar ve sessizliklerindeki tempo ve ritim değişimleri iç eylemlerle nedenselleştirilerek birbirleriyle anlamlı ve uyumlu bir bütün oluşturulacak biçimde çalışılır. (Toporkov,2017, S.68). Çatışmaların inşası, ritmik yapıyı etkileyeceğinden metindeki çatışmaların belirlenmesi ve bunlar değiştiğinde söz ve eylemle değişen ritmik yapının ortaya konulması önem arz eder. Yönetmen, genellikle bu yapıyı daha önceden çözümlemiş olarak, oyuncu ile yeniden keşfetmek üzere provalara gelir. Tempo ve ritmin metnin verili durumlarına uygun şekilde inşa edilmesi eylemlerin inandırıcılığını arttırmak amacıyla yapılır (Moore, 2006, s.72). Yönetmen, oyunun bütün parçalarının ve nihayetinde üslubunu belirleyecek bütünsel yapının, oyuncu ise rolünün üstün amacına göre ana eyleminin ve eylem parçalarının en uygun ritmini bulmak için çalışır.

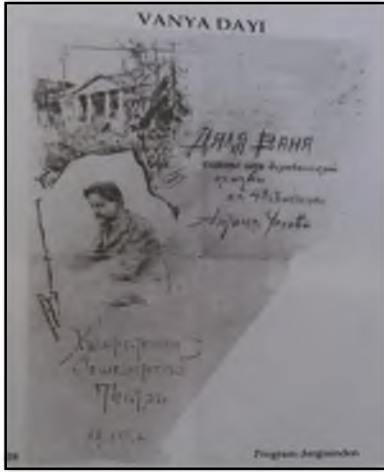
Metinden yola çıkılarak oluşturulan eylem parçalarının ve bu parçaların oluşturduğu eylem çizgisinin kesintisiz bir şekilde takip edilmesinin kontrol görevi de yönetmene aittir. Bu eylem çizgisinin sonunda hem yazarın düşüncesi ve yönetmenin belirlediği üstün göreve ulaşılması sağlanmaya çalışılır (Moore, 2006, s.84).

2.3.14. Afiş ve diğer tanıtım materyalleri

Yönetmenin, seyirciyle kuracağı iletişimin biçimini belirleyen afiş, seyircinin oyuna dair ilk izleniminin ve odağının belirlenmesinde önemli bir araçtır. Afişin, oyun ekibi ve içeriği hakkında kısa bilgileri içeren bir tanıtım aracı olmasının yanı sıra, yönetmenin yorumunu ortaya koyan bir anlatım aracı olması da söz konusudur. İçeriğindeki yazıların konumu, görsellerin çizilme biçimi, zemin üzerindeki yerleşimi ve bütün bunların birbiriyle olan ilişkisinin yarattığı anlam, yönetmenin afişle hedeflediği iletişim stratejisini göstermektedir. Afiş dışında broşür, dergi ve gazete ilanları, radyo duyuruları oyunun diğer tanıtım materyallerini oluşturmaktadır. Günümüzde, bu tanıtım materyallerine televizyon ve radyo duyuruları, tiyatroların web siteleri, kısa tanıtım videoları (teaser), sosyal medya ilanları ve seyirci yorumlarının yer aldığı interaktif iletişim platformları başta olmak üzere dijital medya araçları da dahil edilebilir.

Gerçekçi tiyatro yazarları oyun isimlerini; genellikle ana karakter adlarından, karakterin maruz kaldığı ana çatışmayı işaret eden motiflerden ya da oyunun ana düşüncesini içeren ifadelerden oluşturmuşlardır. Gerçekçi tiyatrodan afiş, hem oyun ismiyle hem de tasarlanma biçimiyle seyircinin daha oyuna gelmeden merak duygusunu

ve odağını belirli bir merkeze yönlendirilir. Stanislavski'nin 'Vanya Dayı' oyunun afişinde de görüldüğü üzere, derin düşüncelere ve bir iç sorgulamaya dalmış olan Vanya figürü, afiş düzleminde ön tarafa ve bütün ömrünü vererek ayakta tuttuğu çiftlik evi, onun arkasına yerleştirilmiştir. Seyirci, afişten yola çıkarak, oyunun Vanya Dayı ve bu çiftlik evi ile ilgili yaşanacak bir çatışmaya dair olduğuna ait ön bilgilenmeyle oyuna gelmektedir. İbsen'in 'Bir Halk Düşmanı' oyununda tasarlanan taşbaskı programında ise vurgu, Vanya Dayı oyunundaki gibi ana karaktere değil onu bir kurbanı dönüştüren çevresel etmenlere yöneltlmıştır. Oyunun künyesi, linç kültürünü yaratan halkın çevrelediği ve sıkıştırdığı bir merkeze yerleştirilerek resmedilmiştir.



Görsel 2.3. 'Vanya Dayı' afişi (1899)

Yönetmen: K. Stanislavski (Çalışlar, 1996, s.65)



Görsel 2.4. 'Bir Halk Düşmanı' taşbaskı programı (1893)

Le Théâtre De L'oeuvre (Braun, 1982 s.130)

Gerçekçi tiyatrodaki afişin, yazarın oyun metniyle iletmek istediği düşüncesinden bağımsız tasarlanmadığı ve yönetmenin yorumuyla oluşan iletinin bir göstergesi olduğu görülmektedir. Yazarın, ana olay çevresinde oluşturduğu olay örgüsü, yönetmenin ana eylem çerçevesinde oluşturduğu rejî yorumunda olduğu gibi, afiş tasarımı da seyirciyi oyun öncesinde tek merkezli bir odağa yönlendirmektedir. Bu odak, oyunun ismiyle de ilintili olarak, genellikle oyunun baş kahramanı, ana çatışması ya da bu ikisinin varlık sebebi olan çevresel etmenler olarak belirlenmektedir.

3.EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO

3.1. Epik-Diyalektik Tiyatronun Gelişimi

20.yüzyılın en önemli tiyatro kuramının, Epik-Diyalektik tiyatronun kurucusu, kuramcısı, uygulayıcısı Alman tiyatro insanı Bertolt Brecht'tir. Gerçekçi tiyatronun dünyadaki gelişiminden farklı olarak Epik-Diyalektik tiyatronun farklı ülkelerde gelişmesi, dünyada tanınırlık kazanmasından sonra olmuştur. Düşünsel temeli, Antik Yunan tiyatrosuna kadar uzanan Epik-Diyalektik tiyatronun kuramsallaşması ve yaygınlaşması Bertolt Brecht'in yaşam boyu süren çalışmalarıyla paralellik gösterir. Brecht, savaşların, devrimlerin, halk ayaklanmalarının, sürgünlerin, kıyımların olduğu politik bir ortamda gerek Almanya'da gerek II. Dünya Savaşı döneminde sürgün yıllarında tiyatro üzerine yaptığı çalışmaları sürdürmüştür. Brecht'in Epik-Diyalektik tiyatroyu geliştirme sürecinde üç önemli önemli tiyatro anlayışının izi bulunur, bunlar: Gerçekçilik, Dışavurumculuk ve Çin Tiyatrosu'dur. Gerçekçilik öz-biçimin kurgulanışında, Dışavurumculuk biçim ve söyleyiş açısından, Çin Tiyatrosu kavram ve teknik bakımından Brecht'in Epik-Diyalektik tiyatro konusunda fikirlerini geliştirmiştir (Nutku, 1976, s.42).

Brecht, 1898'de Alman İmparatorluğu ile yeni bütünleşmiş olan Bavyera'da doğduğunda, Almanya ulusal birliğini yeni oluşturmuştu. Almanya 1914'te henüz politik ve ekonomik birliğini sağlayamadan I. Dünya Savaşı'na girme kararı vermiş ve bu karar Rosa Lüksemburg'un da içinde olduğu savaş karşıtı eylemciler tarafından eleştirilmiş ve taraflar arasında protestolar, karşı gösteriler ve bunlara karşın gerçekleştirilen eylemlerle gerilimli bir toplumsal ortamı beraberinde getirmişti. Savaş süresince yaşanan kayıplar ve I. Dünya Savaşı'nda aldığı yenilginin ardından imparatorluğun çökmesiyle ve zaten var olan halk ayaklanmalarının daha da artmasıyla Almanya'da devletin ve politik grupların şiddet eylemleri artış göstermiştir.

1917'de Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi'nin rüzgârı, dünyada siyasal amaçlı tiyatro alanında çalışmaların artmasını sağlamıştır. Almanya seyircisi ve tiyatrosu, bu dönem boyunca içinde bulunduğu politik ortamdan ve toplumsal çalkantılardan bağımsız kalmamıştır. Seyirciyi harekete geçirmeyi amaç edinen siyasal amaçlı tiyatro çalışmaları, bu dönemde Almanya'da propaganda topluluklarının örgütlenmesi için de bir araç olarak kullanılmıştır. Yükselen sosyalist ayaklanmaların bastırılması için Almanya'da 1918'de Weimer Cumhuriyeti kurulmuş ve kanlı müdahaleler boy göstermiştir. Rosa Luxemburg

önderliğinde örgütlenen ve Spartakis adını taşıyan Marksist örgütün gösterilerine yapılan kanlı müdahaleler de bunlardan biridir. Luxemburg ile birçok sosyalistin öldürülmesiyle son bulan bu eylemlerin mimarı olan Weimer Cumhuriyeti, Hitler'in şansölye olduğu 1933 yılına kadar varlığını sürdürmüştür. Brecht'in 1923'te yazdığı 'Gecede Trampet Sesleri' oyunu, Spartakistleri ve bu dönemi konu almaktadır. Brecht'in Marksizm'le tanıştığı ve Epik-Diyalektik tiyatro kuramının dayandığı temelin şekillendiği bu dönem, yüzbinlerce kişinin savaşta öldüğü, on binlerce işçinin eylem yaptığı bir Almanya'dır.

Brecht'in tiyatro ile ilgili ilk çalışması yazarlık alanında olur. İlk dönem oyunlarına bakıldığında dramatik oyun yapısını tümüyle benimsemediği görülmektedir. Brecht'in karşı-gerçekçi yazarlık anlayışının gelişmesinde hem kabare tarzında hem de Dışavurumcu tarzda yazan Carl Frank Weekind, dışavurumcu yazarlar olarak nitelenen Karl George Büchner ve Carl Sternheim etkili olmuştur (Nutku, 2007, s.69). Daha sonraları rejî uygulamalarını gerçekleştirme imkânını bulmasıyla kuram, uygulama ve yazarlık çalışmaları eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir.

Epik-Diyalektik rejî oyunculuk çalışmasının ilk denemesi olarak kabul edilebilecek çalışma, Brecht'in yönetmen Max Reinhardt'ın yanında çalışmaya başladığı 1923 yılında yönettiği Marlow'un 'II. Edward' oyunudur. Brecht, klasik bir tragedyayı eleştirel bir mesafeye ele almış ve oyuncuların tavrı konusunda dönemin yönetmenlerinden farklı ve titiz ısrarıyla 'gestus' denemelerini ilk defa bu oyunda gerçekleştirmiştir (Candan, 2003, s. 18). Brecht, bu dönemde yanında çalıştığı yönetmen Reinhardt'ın sahne uygulamalarından etkilenmiştir.

Brecht'in genç bir yönetmen olarak tiyatronun yenilikçi anlatım araçlarıyla karşılaşması, 1924'te Volksbühne'nin başına getirilen Piscator ile tanışmasıyla gerçekleşir. Politik tiyatronun kurucusu olan Piscator, epik kavramını modern tiyatrodaki anlamıyla ilk kullanan kişidir. Onunla çalıştığı sürede Brecht, Piscator'un yenilikçi sahne seyirci ilişkisinden, bütünsel tiyatro anlayışından ve politik tiyatrosundan öğrendiklerini Epik-Diyalektik rejî anlayışına aktarır (Nutku, 2007, s.70). Piscator'un oyun dilini anlatımcı yapıyla kurması, sessiz sinemayı sahnede bir anlatım aracı olarak ele alması, anlatımını somut belgelere dayandırması, sahne gerisinde hareket eden bantlar, sahne makinaları ve figürleri büyütüp küçültebilen projeksiyon makinası kullanması bu yeniliklerden bazılarıdır.

Brecht'in Epik-Diyalektik rejî denemesinin bir başka örneği olan şiir ve şarkının oyun bölümünden ayırdığı, sahne aralarında başlıkları kullandığı ve keskin kimlik

geçişleriyle yabancılaştırmanın ön adımını oluşturan çalışmalar yaptığı ‘Adam Adamdır’ oyunu 1926’da sergilenir.

1927’de Kurt Weil ile çalıştığı ve Epik-Diyalektik rejinin müzik ile olan ilişkisine ait denemeler yaptığı ‘Mahagonny’ oyunu sergilenir. Brecht ilk kez epik kavramını bu operası için kullanır (Nutku, 2007, s. 74).

1928’de eleştirel mesafenin belirginleştiği, müzik ve oyun ilişkisinin Kurt Weil aracılığıyla yeniden yorumlandığı Almanya’da hit olan ‘Üç Kuruşluk Opera’ oyunu o dönemde sergilenen diğer oyunlardan rejî anlamında farklılıkları ve yenilikleri nedeniyle Epik-Diyalektik rejinin anlatım araçlarının netleşmesi ve gelişmesi açısından önem taşır. Brecht, bu oyun aracılığıyla tanıştığı ve oyunun yapımcılığını üstlenen yönetmen Erich Engel’in rejî anlayışından da etkilenmiştir (Brecht, 1997c, s.283).

1933’te Hitler’in iktidara gelmesiyle sürgün yılları başlayana kadar Almanya’da ‘Anlaşmanın Önemi’, ‘Evet Diyen Hayır Diyen’, ‘Mezbahaların Kutsal Johannası’, ‘Mahagonny Operası’, ‘Önlem’ oyunları sergilenir (Brecht, 1993, s.5). Brecht’in seyirciye sergilemek amacıyla yazmadığı öğretici oyunlarının, Epik-Diyalektik tiyatro pedagojisinin gelişmesi açısından önem taşıdığı söylenebilir. Çünkü bu oyunlar, oyuna dahil olan bütün katılımcıların öğrenme ve tartışma sürecini geliştirmek amacıyla çalışılmıştır.

1935’te sürgün yıllarında yazdığı ‘Epik Tiyatro’ kitabının yayımlanması, tiyatro kuramının ve rejî anlayışının özelliklerinin anlaşılmasına ve yaygınlaşmasına yardımcı olur. Aynı yıl Moskova’ya gidişiyle Mei Lean-Fang’in oyunculuğunda kullandığı tekniği görür ve bu karşılaşmayla yabancılaştırmanın oyunculukta kullanımına dair düşünceleri gelişir. Brecht, Moskova’da Meyerhold, Stanislavski, Vakhtangov ile buluşmasından yola çıkarak kendi rejî anlayışıyla onların rejî anlayışları arasındaki ayrımları ve benzerlikleri belirginleştirir (Candan, 2003, s. 116). Ayrıca Alman Natüralist tiyatrosuna göre Rus Natüralist tiyatrosundaki olumlu farklılıkları da kaleme alır. Meyerhold’un ve Vakhtangov’un estetiğinde tiyatralliğin öne çıkarak Stanislavski’nin anlayışından uzaklaştıklarını, Stanislavski yaşamın taklidini sahneye getirirken Meyerhold’un soyutlamanın taklidini sahneye getirdiğini ve Vaktangov’un bu ikisinin sentezi olduğu sonucuna varır (Nutku, 2007, s.51). Dolayısıyla Epik-Diyalektik rejî anlayışının bu anlayışlardan farklı yanları da Moskova ziyareti sonrası belirginleşir.

1937’de klasik dramatik bir oyun olan Shakespeare’in ‘Kıssas Kıssas’ oyunundan Epik-Diyalektik tiyatroya uyarladığı ‘Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar’ın temsili

Kopenhag'da gerçekleşir. Aynı yıl 'Üç kuruşluk Opera'nın Paris'teki ilk temsili gerçekleşir.

1938'de tamamen epizodik yapıdan oluşan 'Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti'nin ilk temsili Paris'te Brecht'in rejisiyle gerçekleştirilir. 1943'te Zürih'te 'Sezuan'ın İyi İnsanı' oyunu (Brecht, 1997h, 309) ve 'Galilei'nin Yaşamı'nın ilk temsilleri gerçekleştirilir, Amerika'da kaldığı 1947'de 'Galilei'nin Yaşamı' yeni bir düzenlemeyle tekrar sergilenir (Brecht, 1997h, 307). 1948'de 'Bay Puntila ve Uşağı Matti', Zürih'te ilk kez sahnelenir (Brecht, 1997h, s.254). Zorluklarla geçen sürgün yıllarının belki de tek katkısı; Brecht'in rejî-oyunculuk çalışmalarını etkileyen oyuncularla ve yönetmenlerle karşılaşması ve Epik-Diyalektik tiyatro anlayışının uluslararası anlamda tanınmasının sağlanmasıdır. Brecht, savaşın bitiminden sonra bir davet üzerine 1949'ta Almanya'ya döner ve Berliner Ensemble'ı kurar.

1949'da 'Bay Puntila ve Uşağı Matti', Brecht'in ifadesiyle daha iyi oyuncularla ve teknik imkanlarla yeniden sahnelenir (Brecht, 1994, s.24). Puntila rolünün daha önceki gösterimlerinde doğal makyajının yarattığı etkiden memnun kalmayan Brecht, makyajın, rolün karakteristiğini ortaya çıkaracak bir anlatım aracı olarak kullanılmasını bu oyunda dener. 1951'de 'Ana', 1952'de 'Carrar Ana'nın Tüfekleri', 1954'te 'Kafkas Tebeşir Dairesi' Berliner Ensemble'da ilk kez sahnelenir (Brecht, 1993, s.5). Bu sırada yazar, yönetmen olarak dünyaca ün kazanan Brecht, başka ülkelerde sergilenen oyunlarına da gider. 1956'da Almanya'da 'Galilei' oyunu provaları sırasında geçirdiği bir kalp krizi sonucu hayata gözlerini yumar. Brecht'in ölümünden sonra tiyatrolara üç türlü miras kalır; ilki dramatik oyun metnini yönetmen dramaturgisiyle Epik-Diyalektik tiyatroya uyarlama tekniği, ikincisi Epik-Diyalektik tiyatronun önerdiği biçimle yazılan Epik-diyalektik oyun metni yazma tekniği, üçüncüsü ise sahneleme sürecinde tiyatronun teknik tasarımcılarıyla gelişecek olan yeni teknik tasarım olanaklarının Epik-Diyalektik rejî anlayışıyla kullanımınıdır.

Brecht'ten sonra Berliner Ensemble'da 1958'de Shaub Eugen rejisiyle 'Schweyk İkinci Dünya Savaşı'nda'' oyunu (<http-2>), 1959'da Peter Palitzsch ve Manfred Wekwerth yönetiminde "Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi" (<http-1>), 1960'ta Erich Engel yönetiminde Bertolt Brecht ve Kurt Weill'in 'Üç kuruşluk Opera' oyunu sergilenir (Brecht, 1997c, s. 287). 1961'de 'Cesaret Ana' Brecht rejisi ile yeniden sergilenir (Brecht, 1997g, s. 248). Brecht'in yazdığı ama yönetmediği oyunu 'Coriolan' 1964'te Manfred

Wekwerth ve Joachim Tenschert'in rejisiyle, "Kentlerin Ormanında" 1971'de Ruth Berghaus rejisiyle sergilenir (Brecht, 2015b, s.93).



Görsel 3.1. Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi- (1959) Yönetmen: Palitzsch-Wekwerth (<http-1>)



Görsel 3.2. Schweykİkinci Dünya Savaşı 'nda (1960) Yönetmen: Shaub Eugen (<http-2>)

Esslin, II. Dünya savaşı sonrası Almanya'da Stein'a kadar birçok farklı reform girişimlerine rağmen Brecht takipçilerinin hala resmi, kalıplı ve retorik olduğunu belirtmiştir. Böyle bir ortamda Brecht'in iyi bir takipçisi olan, yönetmen Peter Stein'in sahne düzenlemesi, oyuncu-seyirci ilişkisi, tiyatro mekanının tasarımı açısından yenilikçi girişimlerinin önemli olduğunu vurgulamıştır (Esslin, 2009, s.5). Stein'in, 1968'de Brecht'in 'Kentlerin Ormanında' oyunundan, 1971'de İbsen'in Nora'sına kadar yönettiği bütün oyunlarında Epik-Diyalektik rejî anlayışının izleri görülür. Stein'in 1971'de emekçi sınıfların ideolojisiyle ilgili herhangi bir şeyi iletmenin tiyatrodan olanağı olmadığını açıklayarak yönelimini değiştirmesi, toplumcu hedefler güden tiyatrocuların eleştirisi odağı haline gelmesine neden olmuştur (Çalışlar, 1996, s.44).

Brecht oyunları ile metinler arası ilişki kurarak denemeler yapan Henier Müller, 1993'te Brecht, Müller ve Schwarz metinlerinden kolaj yaptığı *Duel/Traktör/Fatzer* adlı oyununu sergiler (Barnett, 2015, s.466). Müller, Brecht oyununu çağdaş bir bakış açısıyla ele almak amacıyla 1995'te 'Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi'ni sahneye taşır (Müller, 1996).



Görsel 3.31. *Arturo Ui'nin Önelenebilir Yükselişi* (Müller, 1996)



Görsel 3.4. *Richard II- 1993*Yönetmen: Claus Peymann (http-3)

Epik-Diyalektik reji anlayışına çağdaş bir yorum getiren bir başka yönetmen de Claus Peymann'dır. Shakespeare'in "Richard II" adlı oyununu ilk kez 1993'te Berliner Ensemble'da sergilemiştir (http-3). Oyun, dünyada büyük yankı uyandırmış ve Peymann'ın rejisiyle günümüze kadar sahnelenmeye devam etmiştir. Oyundaki çağdaş ışık tekniklerinin kullanımı, doğal görünmeyen makyajlar ve en önemlisi metne sunduğu perspektifle Richard'ın düşen bir kral olarak ele alınması Epik-Diyalektik tiyatronun özelliklerini yansıtmaktadır.

Ensemble'da 2005'te 'Cesaret Ana ve Çocukları', 2007'de Robert Wilson yönetiminde Brecht ve Weill'in 'Üç Kuruşluk Opera' oyunu, 2010'da Michael Thalheimer yönetiminde 'Mezbahaların Kutsal Yohannası', 2015'te yeniden olmak üzere 'Arturo Ui'nin Önelenebilir Yükselişi' sergilenir.

Brecht'in yönetmenlik anlayışının, Alman tiyatro geleneğinin şekillenmesinde önemli bir etkisi olmuştur. Peter Zadek, Thomas Ostermeier başta olmak üzere birçok Alman yönetmenin yönetmenlik anlayışlarında bu izleri de görmek mümkündür.

Epik-Diyalektik tiyatronun İngiltere'deki en önemli temsilcilerinden biri, tiyatro yazarı Howard Brenton olarak nitelendirilmektedir. Brenton, iki anlatıyı eş zamanlı olarak sürdürdüğü oyun içinde oyun kurgusunu kullanmış, oyunlarında rollerin birbirleriyle ilişkisini, toplumsal ilişkilerdeki statü, konumlarına göre düzenlemiştir. Sahnenin ve tiyatro mekanının, seyirci olan mesafeli ilişkisinin seyirci üzerinde bir tahakküm aracı olarak kullanılmasına karşı çıkmıştır (Reinelt, 1996, s.19). Brenton'ın, Brecht'in oyunlarında Hitler'i ele alışına benzer biçimde Churchill'i ele aldığı 'Churchill

Oyunu’ ve gerçekçi bir oyunu yeniden uyarladığı ‘Matmazel Julie’ oyunu, Epik-Diyalektik tiyatro açısından en göze çarpan örneklerdir.

İngiltere’de bir başka isim de Brecht gibi yazar ve yönetmen olan Edward Bond’tur. Oyunlarında tarihselleştirmeyi sıklıkla kullanan Bond, tiyatrodaki toplumsal ilişkileri görünür kılmaya, sınıf çatışmalarının anlatılmasına, ilişkilerin tarihsel değişimlerinin gösterilmesine, geleceğin inşa edilebilmesi için bugünün eylemlerinin tiyatrodaki kavranmasına yönelik çalışmalar yapmıştır. Reji çalışmalarında koro, oyun içinde oyun kurgusunu, mesel çalışmasını kullanmıştır (Reinelt, 1996, s.53).

Feminist tiyatroyu Epik-Diyalektik tiyatro ile buluşturan ve oyunlarında yabancılaştırmayı sıklıkla kullanan Carly Churchill, kişisel ilişkilerde sosyal gestus arayışını gerçekleştiren David Hare, karaktere duyulan empatiyi yıkıcı şekilde yok eden ve oyunun dönüşüm noktalarında değişim potansiyeli arayan Trevor Griffiths, burjuva biçimi olmayan popüler halk biçimlerini oyunları ile kaynaştıran ve tarihselleştirmeyi sıklıkla kullanan John McGrath İngiltere’de Epik-Diyalektik tiyatro alanına katkıda bulunan yazarlardır (Reinelt, 1996, s.81- 177)

Türkiye’de daha önce birkaç amatör tiyatro gösterisi gerçekleşse de profesyonel olarak ilk kez Beklan Algan, Brecht’in ‘Sezuan’ın İyi İnsanı’ oyununu İstanbul Şehir Tiyatroları’nda sahneye koymuştur. Oyun, ilk temsilinde milliyetçiler tarafından basılarak ve oyunculara gerçekleştirilen saldırılarla karşılaşır (Nutku, 1976, s.61). Türkiye’de Epik-Diyalektik tiyatro yazarlık alanında ilk adımı atan ve oyunlarında geleneksel tiyatro, kabare tarzını da kullanan Haldun Taner’dir. Geleneksel tiyatrodaki yabancılaştırma ile Epik-Diyalektik tiyatronun yabancılaştırma etkisini kaynaştıran, özellikle ‘Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi’ oyunu en çarpıcı örneklerinden biri olmak üzere oyunlarında Marksist bakış açısını merkez alan Oktay Arayıcı, Epik-Diyalektik türü kendi toplumunun içerikleriyle harmanlayan Vasıf Öngören, Marksist bakış açısıyla yazan Sermet Çağan, Brecht’in ‘Kafkas Tebeşir Dairesi’ oyunundan uyarladığı ‘Feleknaz ile Hatun Gülizar’ın Analık Davası’ oyunu ile Mehmet Akan, köy seyirlik oyunlarla Epik-Diyalektik tiyatroyu kaynaştıran Bilgesu Erenus yazarlık alanında katkıda bulunmuşlardır (Özsoysal, 2009, s.92). Yaptığı uyarlamalar ve yönettiği oyunlarla Ferhan Şensoy hem yazarlık hem de yönetmenlik açısından Epik-Diyalektik tiyatronun Türkiye’de gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Genco Erkal, Yücel Erten, Vasıf Öngören, Yılmaz Onay, Rutkay Aziz, Mehmet Ulusoy, Metin Deniz başlıca olmak üzere birçok yönetmen de Brecht oyunlarını yöneterek katkıda bulunmuştur. Ankara Birliği

Tiyatrosu, Ankara Deneme Sahnesi, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatrosu ve daha sonra Devlet Tiyatroları Brecht oyunlarının sergilenmesi açısından Epik-Diyalektik tiyatronun Türkiye’deki gelişimine katkıda bulunmuşlardır (Nutku,1976b, s.98-134). Tiyatro Tem’in klasik metinlerden yaptığı uyarlamalarda da Epik-Diyalektik tiyatronun izleri bulunmaktadır.

3.2.Epik-Diyalektik Tiyatronun Temelleri

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında yaşanan ekonomik ve siyasal yapıdaki değişimler, birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Ulusal ekonomi anlayışı, merkez devletlerden çevre devletlere yayılmış, kapitalizmin sanayileşmeyle geçtiği yeni aşama, emek-üretim ilişkisini değiştirmiş ve bunun sonucunda sınıfsal yapı ve toplumsal yaşam değişmiştir. İşçi sınıfının örgütlenerek sınıfsal varlığını ortaya koyduğu bu dönemde, kapitalizmin sermaye ve pazar ihtiyacı, iki büyük dünya savaşının yaşanmasına neden olmuştur. Dünya ekonomik bunalımlarının, devrimlerin ve savaşların art arda yaşandığı bu süreçte, düşünsel ve eylemsel açıdan çelişkili birliktelikler eş zamanlı olarak var olmuştur. Avrupa’da hız kazanan, Rusya’da devrimle somutlaşan ve giderek yükselen Sosyalizm hareketine karşı yükselen ideolojiler de sosyalist düşünce ile savaş halinde olmuştur. Bu dönemde sanat, yaşanan bu toplumsal karmaşaya kayıtsız kalmamıştır. Savaş öncesi ve savaş sonrası yaşanan ortamda, büyük düşünsel karşıtlıklar doğmuş ve bunların sonucunda Fütürizm, Sürrealizm, Empresyonizm, Konstrüktivizm, Kübizm, Minimalizm, Ekspresyonizm, Dadaizm başta olmak üzere yıkıcı, aktivist, yapıcı, deneyci eğilimleriyle farklılıklar gösteren birçok yeni sanat akımı ortaya çıkmıştır. Toplumsal yaşamı ve ekonomi politiği okuma biçiminin değişmesi, tiyatroyu da değiştirmiş Meyerhold, Piscator’un ardından politik tiyatro alanında arayışlar çoğalmıştır. Bu bağlamda, Gerçekçi tiyatronun bir burjuva aygıtı olarak işlev görmesi ve çağının gerisinde kalmış bir eğlence anlayışını sürdürmesi siyasal amaçla tiyatro yapanlar tarafından sıklıkla eleştirilmiştir.

Düşünsel temeli Antik Yunan tiyatrosuna kadar uzanan Epik-Diyalektik tiyatronun kuramsallaşması 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bunda 19. yüzyılın ikinci yarısında zirveye ulaşan Marks ve Engels’in ekonomi politik kuramında; özellikle Hegel’in idealizmine yönelttiği eleştirilerle şekillenen yeni okuma biçimlerinin etkisi büyüktür. Hegel’in diyalektik idealizmine karşın Marks ve Engels, diyalektik materyalizmi (maddeci diyalektik) savunmuştur. Buna göre, değişimin, düşüncenin öznenen

kaynaklandığını düşünen Hegel'e karşı, değişimin ve düşüncenin, maddi dünyanın nesnel koşullarının bir yansıması olduğunu öne sürmüşlerdir. Marks ve Engels'in düşünceleri doğrultusunda (Gerçekçi tiyatronun da temel aldığı) somutluğun, gerçeklikle eş tutulduğu maddeci materyalizm düşüncesine karşı çıkmıştır. Somutluğun durağan olmadığını ve her şeyin değişim halinde olduğunu savunan tarihsel materyalizm düşüncesinin önem kazanması, tarihi okumaya da yeni bir biçim önerisi getirmiştir (Eagleton, 2021, s.17).

Dönemindeki sahneleme anlayışlarının toplumsal dönüşümü gerçekleştirmek konusunda yeterli olmadığını düşünen Brecht, kendi tiyatro anlayışını oluştururken Marks ve Engels'in ekonomi politik kuramında önerdiği düşünme biçimin karşılığını tiyatroda araştırmıştır. Piscator'un tiyatro anlayışından etkilenen Brecht, onun öncül katkılarıyla epik biçimi kendi tiyatro kuramına uygun bulmuştur. Aristoteles'ten bu yana kullanılan epik kavramı, Piscator ile tartışmaya açılmış ve Brecht ile yeniden yorumlanmıştır.

Boal'e göre, Brecht'in epik kavramıyla kastettiği, epik kavramının geleneksel kullanımından bazı yönleriyle farklılaşmaktadır (Boal, 2008, s.81). Brecht, Hegel'in Aristo'dan devralarak açıkladığı epik kavramının bilindik kullanımına karşı çıkar. Hegel, epik şiir tanımında epiğe konu olacak hikayelerin üstün sınıfın, soylu insanların hikayelerinden seçilmesi gerekliliğini ifade eder. Bu düşünceye göre; alt sınıflar, temel ihtiyaçlarını karşılama çabasında olduğundan, insani değer ve eylemlerini tam olarak gerçekleştiremez. İradeleri, temel ihtiyaçları karşılama çabasıyla sınırlandığından gerçek anlamda bir özgürlüğe ve özne niteliğine sahip değildir. İnsani değerleri taşıyacak özgürlüğe sahip olmadıkları için, özgün eylemlerinden de bahsedilemez. Bir hikâyenin öznesi olma niteliğini taşıyamayacakları için tragedya açısından uygun değildirler (Boal, 2008, s.85). Çünkü tragedyada çatışma, özgür iradelerin çatışmasından doğar. Bu nedenle gerek dramatik gerekse epik şiir, soylu insanların çatışmalarını konu almalıdır. Brecht ise, karakterin mutlak özne olarak tanımlanmasına karşı çıkmış; onun toplumsal güçlerin bir nesnesi olduğu konusunda ısrar etmiştir. Dramatik eylemin de bireylerin özgür iradelerinin çatışmasından değil ekonomik ve politik güçler arasındaki çelişkilerden doğduğunu vurgulamıştır. Marksizm'e göre, insanlar koşullara göre değişmektedir. Brecht'in düşüncesine göre, tiyatro bu koşulların insanileşmesi için bir araç olarak kullanılabilir. O halde epik kavramı, sadece soyluların hikayelerinin anlatılmasını kapsamayacağı gibi ekonomik ve politik güçler arasındaki çelişkinin gösterilmesini ifade eden bir kavram olarak da kullanılabilir. Tragedyada karakterin özneliğini vurgulayan

trajik hata (hamartia) da dramatik eylemin temel nedeni olarak bireyi göstermektedir. Buna karşın, birey içinde bulunduğu toplumsal koşullardan ve maddi dünyadan bağımsız düşünülemez. Hegelyen epik kavramında anlatı, öznenin seçimlerini gösteren ideal, kusursuz bir dünya tasarımıyla şekillenir. İdeale ulaşmak, tragedya aracılığıyla iki uzlaşmaz değer siteminin karşı karşıya gelmesini ve bunlardan birinin diğerini bertaraf etmesini ya da uzlaşmazlığın neden olduğu yıkımın sonunda bir dengeye ulaşılmasını içerir. Brecht, Hegel'in idealizminin sonucu olarak tragedya üzerinde vardığı kusursuzluk, dengeye ulaşmak, değişmezlik, uzlaşma olasılığının olmaması gibi yargılara karşı çıkmıştır. Uzlaşmaz gibi görünen değerler sisteminin, koşullar değiştiğinde değişebileceğini savunmuştur. Tragedyada çatışmanın çözümlenerek yeni bir dengeye ulaşılması ve yeni bir iradeler şeması yaratılması yerine çözümlenmemiş bir çatışmanın yarattığı çelişkinin belirgin kılınmasını bu nedenle önemsemiştir (Boal, 2008, s.91).

Brecht'in diyalektik tiyatro ile kastettiği diyalektik kavramı da Marks'ın diyalektik materyalizmidir. Diyalektik yöntemin tarihe uygulanması ise tarihsel materyalizm olarak adlandırılmaktadır. Diyalektik sözcüğünün Platon'dan bu yana kullanıldığı bilinmektedir (Coşkun, 2021, s.157) ancak Marks, kendi diyalektik yöntemini Hegel'in idealist diyalektiğinden yararlanarak ve onun düşüncesinin tam karşısında yer alarak oluşturmuştur. Hegel diyalektiğinin çıkış noktası olan ide, mutlak bir varlıktır ve gelişme halindedir. Bu gelişme; tez, ona karşıt olan anti tez ve bu karşıtlıkların ortadan kalktığı sentez aşamalarıyla ideye dönüşü içerir. Hegel'e göre ide⁴, maddi dünyayı belirlemektedir. Marks ise bunun tam karşısını düşünür. Diyalektik yöntemin gelişim aşamalarını kabul etmekle beraber, idenin maddi dünyayı değil, maddi dünyanın ideyi belirlediğini savunur. Marks ve Hegel arasındaki temel yorumlama farklılığı bu çıkış noktasındaki ayırmadan kaynaklanmaktadır (Tunalı, 2003, s.13-14). Epik-Diyalektik tiyatro, başka çağların sürekli kurbanlar üreten tiyatro oyunlarının ve bu oyunlarda dünyanın, tarihin mutlak, değiştirilmez olduğunun onaylanmaya devam edildiği bir anlayışın değiştirilebilir olduğunu gösterir. Tarihin ve insan ilişkilerinin gelecekte nasıl inşa edileceğine ve eğlencenin akıl ve öğrenme yoluyla da gerçekleşebileceğine dair bir okumayı içerir. Bu nedenle, Brecht'e göre tiyatronun dinsel kökenlerinden kalan ve

⁴ İde: Hakikatin görünen biçimidir. Kendinde ve kendisi için hakiki olandır, kavram ile nesnelliğin mutlak birliğini, kavramın nesnel gerçekliğini ifade eder. (Türkyılmaz, 2011, s.200) İde kavramını, Hegel'in ölümünden sonra Hegelciler, sağcı ve solcu taraflara ayrılarak farklı yorumlamışlardır. Tanrıyı tümel ve mutlak bir cevher olarak düşünen ideyi Tanrı ile özdeşleştiren sağcı Hegelciler ve Tanrı'yı reddetme eğiliminde olan ideyi Tanrı'dan bağımsız bir kavram olarak ele alan başta Marks'ın da etkilendiği L. Feuerbach olmak üzere solcu Hegelcilerin farklı yorumları mevcuttur (Tunalı, 2003, s.22).

seyirciyi arınma ve hazzın yarattığı duygusal tüketime yönlendiren katharsisten sıyrılmak, tiyatronun çağının bir gereğidir.

“Brecht, özellikle Aristotelyen tiyatronun burjuva sınıfının çıkarlarına uygun olduğunu ve bu yüzden de temelde Aristotelyen estetiğe uyan, buna karşılık gerçekçi yazdığını iddia eden yazarların bile olaylara “nesnel ve bilimsel” yaklaşımlarında daima bu çıkar ilişkisiyle koşullanmışlık bulunduğunu belirtir. Aristotelyen tiyatronun iki önemli ögesi, Özdeşleşme ve katharsis, Brecht’e göre izleyicinin sahnede olup bitenler karşısında, aklını değil duygularını harekete geçirmektedir. Ancak Brecht hiçbir zaman duyguya karşı değildir. O, “duygusal boşalıma” karşıdır (Arıcı,2012, s.90)”.

Brecht, tiyatronun işlevselliğinin var olan toplumsal düzenin devamlılığını pekiştirmek olmadığını onu değiştirmek olduğunu vurgulamıştır. Tiyatronun bir sağaltım boşaltım alanı olarak kullanılmasına itiraz etmiş onun her zaman bir kültürel pafazla olarak kalması ve toplumsal değişimi yönlendirecek bir araç olarak kullanılması gerektiğini düşünmüştür. Brecht’in ‘Küçük Organon’ adını verdiği kitabında araç, alet anlamına gelen organon sözcüğünü kullanması, tiyatronun bu işlevini vurgulamaktadır.

Brecht’in düşünsel olarak karşı çıktığı şeylerden biri de Hegel’in idealizminin Gerçekçi tiyatroya yansımış biçimidir. Hegel, değişimin düşünceden başladığını ve sonsuz olarak devam ettiğini buna göre de toplumsal düşüncenin toplumsal varlığı belirlediğini öne sürer. Bu, ideaların nesnel gerçekliği şekillendirdiğini kabul etmek anlamına gelmektedir. Buna göre, toplumun bir yansıması olarak öznenin de kararları, sahip olduğu düşünce ve değer sistemi tarafından belirlenmektedir. “Marksist poetikaya göre toplumsal varlık, toplumsal düşüncüyü belirlemektedir (Boal, 2008, s.89)”. O halde Gerçekçi tiyatrodaki yazgının esiri olan ve çevresel koşullarına, kurtulamadığı bir geçmişlerine yenik düşen karakterlerin sahip olduğu değerler sistemi ve onlara olan tutkulu bağlılıkları, değişmezlikleri de sorgulanmalıdır. Brecht’in bir yönetmen olarak dramatik metinlere müdahale etme gerekçelerinden biri budur. Çünkü bu düşünce sistemi, oyun metninde kurulmaktadır. Seyirciyle kurulan ilişkinin biçimi, oyun metninin önerdiği biçim değiştiğinde değişecektir. Piscator ve Meyerhold’un deneysel arayışlarından da etkilenen Brecht, bu düşüncenin tiyatrodaki karşılığını biçim arayışında sürdürmüştür. Çünkü nasıl ki toplumsal varlık, toplumsal düşüncüyü belirlemektedir tiyatrodaki biçim, özü ve sahne-seyirci ilişkisini doğrudan belirlemektedir. Biçimin değişmesi, özün değişimini de sağlayacağından sahne ve seyirci ilişkisinin değişimini de sağlayacaktır. Tiyatro, seyircinin eleştirel bilinçliliğini ve eylemde bulunma kapasitesinin

artmasını, burjuvanın düşünme biçiminin egemenliğinde olan araçların değişimiyle sağlayacaktır. Çünkü Gerçekçi tiyatro, tematik olarak toplumsalmış gibi görünse de biçimsel olarak burjuvazinin varlığına hizmet etmektedir. Toplumsal olarak nitelediği sorunları, yüzeysel olarak ele almakta ve derindeki ilişkileri burjuvazi ile çıkar ilişkisi içinde olması sebebiyle açıklamamaktadır (Şener, 1974, s.224).

Brecht'e göre toplumsal ilişkilerin burjuva aygıtları tarafından nasıl şekillendiğini göstermek için de bilim çağının tiyatrosuna ihtiyaç vardır. Bilim çağının tiyatrosu, bütün bu ilişkileri açığa çıkarmalıdır. Brecht, 'Tiyatro ve Bilim' adlı yazısında bir sanatçının, sanatçı varlığını sürdürebilmesinin koşulunu bilimsel yöntemlerle ilişki kurmasına bağlamış, oyun yazarlığından başlamak üzere bilimsel yöntemden uzak yapılan sanat işlerini küçümsediğini açıkça ifade etmiştir. Psikoloji, toplum bilimi, ekonomi, politika başta olmak üzere somut verilerle, belgelerle düşünmenin sanatçıyı birçok önyargıdan uzak tutacağından bahsetmiştir (Brecht, 1981, s.43-45). Brecht'in önerdiği bilimsel yöntem, aynı zamanda Marksist bir okumayı ve dolayısıyla diyalektik yöntemin düşünme aşamalarını da içermektedir.

3.3.Epik-Diyalektik Tiyatroda Yönetmenin Anlatım Araçları

Brecht, çalışma notlarında, bir yönetmenin bir öyküyü seyirci önüne çıkarırken yapması gerekenleri sıralar. Buna göre elinde oyun metni, sahnesi ve oyuncularını olan bir sahneye koyucunun öyküde arayacağı ilk şey; öykünün anlamını işaret eden toplumsal esprisidir. Bunu saptamak için metnin, yazarın üslubu ve oyunun yaratıldığı dönem araştırılmalıdır. Brecht, başka bir dönemde bugün sahnelenmek istenen metnin, onu kaleme alanın istediği doğrultuda sahnelemeyeceğinin de özellikle altını çizer. Yönetmenin, öyküyü bugünün seyircisinin önüne çıkarırken yapması gereken ilk işlemin sahne düzenlemesi olduğunu ifade eder. Sahne düzenlemesinden kastettiği ise; oyuncuların sahneye yerleştirilmesi, birbirlerine karşı konumlarının ve konumlarındaki değişikliklerin, sahneye giriş ve çıkışlarının saptanmasıdır. Brecht'e göre Epik-Diyalektik rejide asla olmaması gereken sahne düzenlemesi; doğalcı sahneleme düzenlemesidir (Brecht, 1990, s.141). Oyuncuların, yaşamda karşılaştığı gibi rastlantı ürünü konumlandırılması doğalcı rejî tasarımı çağrıştıracığı için bundan kaçınılmalıdır. Bunun yanı sıra öykü dikkate alınmadan kişilerin kendilerini dışa vurduğu sahne düzenlemeleri ve düşünsel içeriğin açığa çıkmasını sağlayan sembolizmin sahne düzenlemeleri de Epik-Diyalektik rejide yer almamalıdır. Bununla birlikte, sahne

plastikliğini ön plana çıkaran ve öyküyü ileri götürmeyen sahne düzenlemelerinin de Epik-Diyalektik tiyatrodaki yeri yoktur. Brecht'in bu açıklamalarından da anlaşılacağı üzere, Epik-Diyalektik tiyatrodaki sahnede yaşamadaki gibi tesadüfi eylemlere yer verilmemektedir. Eylemler, gösteren ve gösterilen arasındaki zıtlığın eş zamanlı görünür kılınmasına imkân verecek şekilde düzenlenir.

“Bir epik rejimin birincil görevi, canlandırılan olay ile temsil edilen içerisinde verili olarak bulunan arasındaki ilintiyi dile getirmektir. Marksist eğitim izlencesi, bir bütün olarak öğretici davranış ile öğrenilmesi gereken davranış arasında egemen olan diyalektik tarafından belirleniyorsa eğer, epik tiyatrodaki da gösterilen sahne olayı ile, gösteren sahne davranışı arasındaki sürekli hesaplaşma, buna benzer bir durumu sergiler (Benjamin, 2007, s.25)”.

Brecht, Epik-Diyalektik rejimin evrelerini şöyle saptamıştır;

1. Oyunun çözümlenmesi: Bu evre, oyunun öyküsünün yarım sayfalık bir özetinin çıkarılması, oyunun tek tek olay bölümlerine ayrılması, oyunu sürdüren ve dönüm noktalarını oluşturan önemli olayların saptanması ve olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisinin analiz edilmesini içermektedir.
2. Çevre düzeninin ilk irdelenişi: Öykünün bölümlere ayrıldığı ve gruplamaların yapıldığı ve her bölüm için olası dekorun belirlendiği aşamadır. Oyundaki figürlerin tutumlarını gösteren sahne eskizlerinin çizimi içerir.
3. Rol dağılımı: Rollerin yönetmen tarafından baştan kesinleştirilmediği ve oyuncuların oynamak istedikleri rollerin gözlemlenmesinden sonra rol dağılımının yapıldığı evredir.
4. Okuma provası: Oyuncuların rolüne ilişkin ifadeleri vermeden, düz okuma yaparak oyun metnine sıfırdan bakmalarını sağlayan, oyunun çözümlenmesi amacıyla okunduğu aşamadır.
5. Yerleştirme provası: Oyundaki ana olaylar, sahne düzenlemesinde konumlar kesinleştirilmeden çalışılır. Oyuncuların içlerinden geldiği gibi oynamalarına izin verildiği evredir. Karakterlerin henüz netleşmediği ama çalışılmaya başlandığı süreçtir.
6. Dekor provası: Bu evrede yerleştirme provalarında elde edilen bilgilerden nasıl bir dekor ihtiyacının olduğunun anlaşılması için dekor taslakları sahnede denir. Oyunda duvarlar, kulis, pencere ya da kapılar gibi gerekli mekanlar ve bunların sahnedeki konumları netleştirilir. Bu aşamada aynı zamanda aksesuar kullanımına da başlanır.

7. Ayrıntı provaları: Oyunun genel temposu düşünülmezsizin her ayrıntı kendi başına çalışılır. Bu aşamada oyuncular diğer oyun kişilerine göre konumlarını, ilişkilerini ve karakterlerini belirlemeye başlar. Bölümler arası geçişlerin nasıl olacağına karar verilir.
8. İkinci ayrıntı provaları: Bir önceki ayrıntı provalarında yapılmış olan çalışmaların, bir akış içinde çalışıldığı evredir. Yine oyunun temposuna bakılmaz. Akışın sürekliliği ve ağırlığın dağılımı kontrol edilir.
9. Kostüm ve makyajın saptanması: Bölümler tam olarak belirginleşmişse ve rol çalışmaları sonucunda karakterler ortaya çıkmışsa kostümlere karar verilir. Oyuncuların oyunda kullanacakları kostümler ve kullanımında hassasiyet gerektiren yüksek topuklu ayakkabı, uzun elbiseler gibi kostüm unsurları varsa bunlar provada kullanılmaya başlanır.
10. Genel kontrol provaları: Oyunda gösterilmek istenen toplumsal değer taşıyan öğelerin etkisinin yansıyor yansımadığı kontrol edilir. Bu kontrole göre gerekli düzenlemeler yapılır.
11. Tempo provaları: Kostüm kullanımı tempoyu etkileyeceğinden oyunun genel temposunun belirlenmesi için kostümle birlikte provalar yapılır. Sahnelerin süresi belirlenir.
12. Esas ve genel provalar: Oyunun kesintisiz biçimde akışının gerçekleştiği provalardır.
13. Tespit provaları: Oyunculara sufle verilmeden yalnızca tavırların gösterildiği evredir. Oyunun çok hızlı akışı alınır.
14. Ön oynanışlar: Oyunun tartışılmasına olanak verecek şekilde seyircili genel prova gerçekleştirilir.
15. Prömiyer: Oyuncuların oyunda rahat hareket edebilmesi için yönetmenin katılmaması gerektiği gösterimi içeren aşamadır (Brecht, 1994, s.132-134).

Epik-Diyalektik tiyatroda yönetmenin anlatım araçları; metin, oyuncu-seyirci ilişkisi, gestus, yabancılaştırma efekti, tarihselleştirme, dekor, kostüm, aksesuar, makyaj, ışık, müzik ve şarkı, tiyatro mekanı, görüntü ve ses teknolojileri, oyuncu, afiş ve diğer tanıtım materyalleri olarak sıralanabilir.

3.3.1. Metin: oyun metninin seçimi ve mesel

Oyun metninin seçimi, biçim ve öz açısından değişim potansiyeli taşıyan bir metnin, çağına göre taşıdığı anlamın ve çalışma sonunda ortaya çıkacak gösterinin toplumsal faydası düşünülerek yapılmaktadır. Bu bağlamda, Brecht'in yönetmen dramaturgisiyle

Epik-Diyalektik tiyatroya uyarladığı ya da yeniden yazdığı oyunlarda bir ‘yineleme’ söz konusudur. “Yineleme, eskinin yeniden fakat farklı bir öz-biçimde gelmesi ile bir tekrar karakteri çizer (Brecht, 1981, s.11)”. Buna göre öykülendirilmiş tarihsel olay, dramatik oyun ya da eski öykü geride kalmıştır ancak şimdi kendi çağının tiyatro araçlarıyla yeniden ele alınmaktadır.

“Epik tiyatronun yapması gereken ‘Sahneyi konudan kaynaklanan coşkudan kurtarmaktır.’ Bu nedenle, eski bir olay örgüsü epik tiyatroya çoğu kez yenisinden daha yararlı olacaktır. Şu soruyu yöneltmiştir Brecht kendine: Epik tiyatronun sergilediği olayların, bilinen olaylar arasından seçilmesi gerekmez mi? (Benjamin, 2007, s.25).

Benjamin’in ifadesini bugün de klasik dramatik bir oyunun dönüşümü üzerinden okumak mümkündür. Aristotelesyen olay örgülemeyle yazılmış dramatik bir oyun, biçimsel olarak epik öğeler taşısa bile diyalektik yöntemin bakışını taşımadığında metnin dönüşümüne gereklilik duyulacaktır. Bu gereklilik, öz ve biçim açısından kanıksanmış, halk tarafından kabul görmüş bir düşünceyi taşıyan öykünün ve onun seyirciye sunduğu gerçekliğin kendi çağının tiyatro araçlarıyla yeniden kurulması ihtiyacından doğmaktadır. Bu bağlamda, Epik-Diyalektik rejinin klasik dramatik oyun metinlerini, geleneksel halk öykülerini, sabit bir bakış açısıyla ele alınmamış olsa bile gelişimi durdurulmuş gibi gösterilen tarihsel olayları yeniden ele almasındaki önemli bir amaç; orijinal metnin yabancılaştırılmasına yöneliktir. Orijinal dramatik metnin yabancılaştırılması; seyircinin oyuncuyla kurduğu ilişkinin, oyunculuk yönteminin metinle yeniden inşasını ve illüzyonist perspektifin reddedilmesini içerdiğinden tiyatronun bütün anlatım araçlarının Epik-Diyalektik tiyatroya göre metinde yeniden düzenlenmesini gerektirmektedir. Bunun ilk uğrağı oyun metni olsa da Gerçekçi tiyatrodaki kullanımının aksine Epik-Diyalektik tiyatroda metin, çözümlenmesi gereken tamamlanmış bir yapıt olarak değil sürekli gelişmeye ve değişmeye açık olan bir çıkış noktası olarak görülür. “Epik Tiyatronun çıkış noktası, oyun metni ile o metnin oynanışı, yönetmen ve oyuncu arasındaki işlevsel bağlamı temelinden değiştirme girişimidir (Benjamin, 2007, s.14)”. Dolayısıyla metin, prova süreçleri sonucunda reji metnine dönüştürülecek bir araç olarak ele alınır.

Dramatik oyun metnine bir müdahale olmadan Epik-Diyalektik rejinin anlatım araçlarından birinin örneğin yabancılaştırmanın oyuncu eylemleri aracılığıyla kullanılması mümkündür ancak aynı oyun metnine, Epik-Diyalektik rejinin anlatım araçları uygulandığında, öz-biçim değişikliğinin metin düzleminde yaratacağı düzenleme

gerekliliği, oyun metninin dönüşümünü reji açısından zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluk, dramatik metninin önerdiği reji çalışmasının doğrudan yönetmenin çalışma yöntemini etkilemesinden kaynaklanmaktadır. Dramatik metnin biçiminin özünü belirlemesinde olduğu gibi önerdiği sahneleme biçimi yönetmenin tiyatronun anlatım araçlarıyla kurduğu ilişkiyi ve dolayısıyla çalışma yöntemini doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle yönetmenin araçlarının metinde de organize edilmesi zorunluluğu doğmaktadır. Ayrıca Epik-Diyalektik reji-oyunculuk çalışması gerek yönetmenin masa başı çalışmasıyla gerek prova sürecinde hem yönetmen hem de oyun ekibi tarafından meselin ortaya çıkma sürecinde sürekli olarak bir yeniden okumayı ve bu okumalarla değışen anlamların metnin değışimine aktarılmasını zorunlu kılmaktadır.

Bir yönetmen olarak Brecht'in izleği takip edildiğinde, yapıtlarında metnin dönüşümü için yaptığı müdahalelerin ele alınan malzemenin öz ve biçimine göre değışiklik gösterdiği görülür. Biçimi epik olan ya da dramatik biçime tümüyle sahip olmayan (seyirciyle koro, oyuncu, rol aracılığıyla doğrudan iletişim kuran) ancak olay örgülemeyi merkezine alan oyun metinlerinde biçimsel bir değışiklik yapmazken oyunun özcü, yazgıcı düşüncesine yönelik değışiklikler yaparak, metnin seyirciye sunduğu eski perspektifin yerine diyalektik yöntemi yerleştirmeyi hedeflemiştir. 'Sophokles'in Antigonesi' oyunu bu duruma örnektir. Oyunda koro, doğrudan olayları yorumladığı için biçimsel bir değışikliği tercih etmemiştir ancak koronun söylemlerinde kimi değışiklikler yapmıştır. Bir kurban ve kahraman olarak sunulmasıyla, seyircinin empati duygusunu harekete geçiren Antigone'nin bir soylu olduğunu koro aracılığıyla vurgulayarak, onun hegemonik varlığını görünür kılmıştır. Muhafız, Haberci gibi rollerin sınıf bilincini, Kreon'un etik değerlerinin ardında gizlenen kapitalist amaçlarını görünür kılmıştır. Poloneikes'i savaş uğruna ölen bir kahraman-kurbandan, kardeşinin ölümünü görünce savaştan kaçan bir firariye dönüştürmüştür. Oyunu tarihselleştirmek için bir ön oyun eklemiş ve Antigone ve İsmene'nin içine düştüğu durumu Nazi Almanya'sına taşımıştır. Biçim ve öz açısından dramatik niteliğe sahip Coriolanus oyununu ise hem biçim hem öz açısından değışikliğe uğratmıştır. Oyunun tümüne hitap eden son sahne dışında, oyundaki her sahneyi kendi başına bir anlam ifade edecek şekilde yeniden tasarlamıştır (Brecht, 2015b, s.94). Shakespeare'in 'Kıssasa Kıssas' oyunundan uyarladığı 'Yuvarlak Kafalılar Sivri Kafalılar'da ise oyunun dönemi, içeriğini, karakterlerin amaçlarını ve eylemlerini tamamen değıştirerek nerdeyse yeni bir metin yazmıştır. Bunların dışında; Brecht'in Marlowe'un II. Edward oyunundan Feuchtwanger ile birlikte uyarladığı 'İngiliz Kralı II. Edward'ın

Yaşamı'(Brecht, 1997b, s.398), John Gay'in 'Beggar's Operası'ndan Kurt Weil ile birlikte uyarladığı 'Üç Kuruşluk Opera'(Brecht, 1997c, s.269), Shaw'un Jan Dark'ından yola çıkarak Feuchtwanger ile birlikte yazdığı 'Simone Machard'ın Düşleri'(Brecht, 1997h, s.338), Webster'ın 'Malfi Düşesi'nin Tragedyası'ndan H.R.Hars ile birlikte uyarladığı 'Malfi Düşesi'(Brecht, 1997ı, s.207), Farquhar'ın 'Asker Toplama Memuru' komedisinden Hauptman ve Besson ile birlikte uyarladığı 'Davullar ve Borazanlar', Elizabeth Hauptman ile birlikte uyarladığı 'Moliere'in Don Juan'ı'(Brecht, 2015b, s.358), Sophokles'in 'Antigone' oyunundan uyarladığı 'Sophokles'in Antigone'si dramatik nitelik taşıyan metinlerden uyarladığı oyunlara verilebilecek öteki örnekleri oluşturmaktadır. Ayrıca Shakespeare'in Macbeth ve Hamlet oyunlarını da radyo oyununa uyarladığı bilinmektedir (Brecht, 2015b, s.94).

Epik-Diyalektik tiyatroda yönetmenin ve oyun ekibinin dramaturgi çalışmasının önemli uğraklarından biri de meseldir. "Mesel, bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamıdır (Parkan, 2020, sf 38)". Mesel çalışması, klasik dramatik oyunun temasına, olaylarına ve durumlarına yeniden ve sıfırdan bakılmasını gerektiren bir tutumu içerir. Bir bilim insanının saflığıyla düşünmeyi gerektiren bu tutum, bir olay hakkındaki bütün açıklamaların geride bırakılarak onu yabancı, anlaşılmaz bir olay olarak yeniden incelenmesini ifade eden 'naivete' kavramı ile açıklanır (Parkan, 2020, s.42).

Mesel çalışması, Gerçekçi tiyatronun metin çalışmalarında nihai otorite olan yönetmenin tekil, tümdengelimci yorumuna karşılık Epik-Diyalektik tiyatroda, tiyatro ekibinin kolektif üretimden doğan tümevarımcı bir analiz sürecini içerir. Bu süreç, oyun ekibinin yapıta karşı mesafeli bir tutum takınmasını, yapıttaki olayların gerisindeki olayları, doğalmış gibi görünen kabulleri, bireyi çaresiz kılan zorunlulukları saptamasını gerektiren bir analizi gerektirir.

"Parabel: Eserin çözümlemesi, yorumu ve mesajı fabel (mesel). 'in içeriğini oluşturur. Parabel tiyatroda görevli tüm ekibin, sunulacak esere ilişkin «gerçeğin altındaki gerçeği» yakalama, çözümleyerek kavrama ve kendilerinin metin karşısındaki konumlarını, yeterliliklerini, vb. açığa çıkartan bir aktif analiz çalışmasıdır. Bu çalışma ile, anlatılacak olayların toplumsal anlamı yakalanır. Mesel, ekipçe kavranıp ortaya konacak ve izleyiciye aktarılabilecek olandır, bir söyleyişle «öz»dür yani. «İnsanlar arasında geçenlerin, tartışılabilir, eleştirilebilir olanların tümü. Fabel, kavranma-sunulma-aktarıma-değiştirme ana eksenini boyunca sapmasız ve firesiz taşınabilmelidir. Tüm bu çalışmanın formu ise, parabeldir (Brecht, 1985, s.11)".

Mesel, Gerçekçi tiyatrodaki olduğu gibi doğruluğu ispatlanmış tekil bir önermeden yola çıkış değildir. Her defasında koşullara göre değişebilir olana vurgu yapar ve bir olaya bir duruma karşı farklı perspektiflerin gösterilmesi sürecini içerir. Trajik metinlerde geri adım atmadığı için karşı karşıya gelen iki iradenin sürüklendiği çıkışsızlıktan doğan sonuç yerine, koşullar değiştiğinde insanların da değişebileceğini gösteren edilgenlik karşıtı bir anlam taşır. Koşullar, insanları olumlu yönde değiştirebilirken olumsuz yönde de değiştirebilir. Mesel, sonuca değil koşulların değişebilirliğine vurgu yapar. Çünkü koşullar insanlar tarafından oluşturulur ve her defasında yeni anlaşmalar ya da anlaşmazlıklar doğurur. İnsan, toplumsal varoluşun içinde değişen ve değiştiren bir oluşum olduğuna göre koşullar tamamen ondan bağımsız olmadığı gibi tamamen onun etkisi altında da değildir. Mesel, insanın kendisini yaratan dış nesnelliğin bir parçası olduğunu görünür kıldığı gibi onun kaynağı olduğunu da görünür kılar. Meselin belirlenmesi, eleştirilebilir, değiştirilebilir olanın yolunu açtığından rejî-oyunculuk çalışmalarında gestusun ve yabancılaştırmanın önünü açar. Mesel, prova süreci boyunca derinleşir ve ekipçe araştırılır.

Epik diyalektik rejî çalışmasında uygulamaya tabi olacak oyun metni seçildikten sonra ilk adım, yazarın araştırılması, ikinci adım ise oyunun yazıldığı dönemin araştırılmasıdır. Bunu takip eden süreçte mesel çalışması, prova dönemi boyunca devam eder.

3.3.1.1. Epizodik yapıya dönüşüm

Epizodik yapıya dönüşüm, sıkı olay örgüsünün gevşetilmesiyle sağlanır. Aristotelesyen olay örgülemesinde her olay, kendinden sonra gelen olayın nedeni, kendinden önceki olayın sonucu olarak düğümlerle yapılandırılır. Düğüm, olayın ögesi olan karakterin yaşadığı dış ya da iç engelden kaynaklanan bir çıkışsızlık, çözümsüzlük durumudur (Şener, 2007, s.17). Düğümü izleyen çatışmalarla çıkışsızlık doruğa tırmanır ve finale ulaşılır. Bu örgünün işlevlerinden biri de seyircide her yeni olay ve düğümlerle gerilimin tırmandırılması ve oyunun sonunda gerçekleşecek korku ve heyecandan arınma işlevi gören katharsise yönlendirilmesidir. “Epik tiyatrodaki ise metnin asıl işlevi eylemi sergilemek ya da ilerletmek değil tam tersine onu kesintiye uğratmaktır (Benjamin,1984, s.26)”. Oyun metninin dönüşüm sürecinde, neden-sonuç ilişkisinin zincirleme etkisi kırılması hedeflenir. Olay örgüsünün epizodik bir yapıya dönüştürülmesiyle, seyircide olaylar arasında bir düşünme alanı yaratılması amaçlanır. Katharsis hedefini karşısına alan,

özdeşlemeyi reddeden bu rejî anlayışında epizodik yapı; parçalanmış bir metinle adım adım gerçekleşen farklı bir düşünmeyi sağlar. Gevşek olay örgüsü, olayların neden-sonuç ilişkisiyle değil her olayın kendi içinde bir olgu olarak değerlendirilmesine imkân verir. Bu noktada belirtmek gerekir ki nedensellik ilkesine yapılan müdahale, onu tamamen reddetmek anlamına gelmemektedir. Brecht, oyun kişilerine ve onların verili koşullar içinde çaresizce sürüklendiği bireyler üzerine inşa edilen neden-sonuç ilişkisine karşı çıkar. Toplumsal sınıflar ya da belirli büyük insan grupları ele alınırken uyulan nedenselliğe itirazı yoktur (Brecht, 1981, s.77).

Brecht, epik yapının dramatik yapının tersine, bir makasla keser gibi parça parça kesip doğransa bile parçaların asla diriliğini yitmeyeceğini belirtmiştir (Brecht, 1981, s. 38). Çünkü Epik-Diyalektik oyunda her parça, kendinden sonra gelen bir sonraki parça için değil, öncelikle kendisi için vardır. Epizodik yapı, olayların öyküde belirlenen zaman sırasının dışına çıkılmasına da olanak tanır. Zamanın ve mekânın da olaydaki eylemlere eşlik eden, oyunun atmosferini oluşturan unsurlar olarak kullanılmasını ortadan kaldırır. Bir yandan da öykünün sınıрыyla kurulan zaman ve mekânı işaretleyerek zamana ve mekâna bağlı olarak eylemlerin değişebilirliğini gösterir.

Rejinin neden-sonuç ilişkisine bağlı olaylar örgüsünün gevşetmesi; olaylar arasında koro, afiş, yazı, şarkı, görüntü vb. unsurların kullanılarak art arda dizilen olayların birbirini takip eden sansasyonlar olmaktan kurtarılmasıyla sağlanır (Brecht, 1997, s.375). Bu, lineer bir hızla, doruğa yönlendirilen olay akışının, seyirci üzerinde kurduğu tahakkümün ortadan kaldırılması hedefine yöneliktir. Olaylar arası sıçramalar yaratılır ve ilerleyiş eğriler çizer. Böylelikle, metin stratejisi de dramatik aksiyonun kuşattığı ve sürüklediği illüzyona maruz kalan seyirci yerine, epik aksiyonun çevresinde devinen, duran, geri ya da ileri gitme özgürlüğü olan, düşünmek için boşluğu olan seyirci hedefine yönelir.

Epizodik yapıya dönüştürme sürecinde yönetmenin masa başı çalışmasında ve prova sürecinde oyuncularla yapacağı çalışmalar şöyle sıralanabilir;

- Gerçekçi oyun metninin olayları zaman, mekân ve kişilere göre sıralanır. (olay dizisi)
- Gerçekçi oyun metnindeki olayların neden-sonuç ilişkisine göre analizi yapılır. (olay örgüsü)
- Analizler sonucu elde edilen verilerden yola çıkılarak oyun önemli olaylara göre bölümlenir.

- Krizler ve düğümlerle oyun metninde gerilimin arttığı anlar tespit edilir ve bu anlardan hangilerinin, hangi araçlarla etkisinin nasıl değiştirileceği araştırılır.
- Oyundaki olayların gerisindeki olaylar analiz edilir ve bunların nasıl gösterileceği araştırılır, oyunun olası epizot bölümleri ve başlıkları belirlenir.

3.3.1.2. Trajik mutlaklığın yıkılması ve kahramanın oyun figürüne dönüşümü

Metnin dönüşümündeki uğraklardan biri de mutlak özne olarak belirlenen dramatik oyun kahramanının, içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullara göre değişen bir figür olduğunu göstermektir. Bu, aynı zamanda karakterin başatlığında ilerleyen ve yazgının temsili olan dramatik bir oyunun, temsilin yazgısını sorgulayan Epik-Diyalektik bir reji metnine dönüşmesi amacını içerir. Değişmezliğin bozguna uğratılması, karakterden çok yazgının değişmezliği ile ilgilidir. Aristocu dramatik oyunda da karakter dönüşür ancak dönüşe bile yazgısına ve toplumsal düşüncüyü belirleyen toplumsal varlığa yenik düşer.

“Aristotelesçi karakter taşımayan bir yapıtta, sahnelenen olaylar asla kaçınılmaz bir yazgının dışavurumları gibi bir araya toplanmaz; bu yazgının eline, güzel ve anlamlı bir tepki içinde de olsa bırakılmaz insan ve çaresiz durumda gösterilmez. Tersine: böyle bir “yazgı” büyüteç altına alınıp maskesi alaşağı edilir, insanlar tarafından uydurulduğu ortaya konur (Brecht, 1981, s.169)”.

Yazgının değişmezliğinin bozulması ve daha önemlisi onun insanla birlikte değişebileceğinin temsil ile gösterilmesi, oyundaki mutlaklığın da çözülmesi anlamına gelir. Tragedyada iyilik, doğruluk istemiyle ya da etik meseleleriyle karşımıza çıkan, tanrısal değerlerin taşıyıcısı olan trajik kahramanın ya da Gerçekçi tiyatrodaki burjuva sınıfının ideallerini ve değerlerini taşıyan karakterin içine düştüğü yazgı, onu kaçınılmaz gibi görünen mutlak bir sona sürükler. Mutlaklık, ana bir olay çevresinde devinen kahramana ya da modern gerçekçi oyunlarda karaktere bağlı gerçekleşen bir eylemin, kaçınılmaz bir sona ilerleyişi ile kurulur. Epik-Diyalektik tiyatrodaki kahraman, taşıyıcısı olduğu değerler sisteminin sürüklediği yazgının sonucu olarak değil içinde bulunduğu değişebilir nesnel koşulların bir sonucu olarak eylemde bulunur. Kahramanın eylemleri, Gerçekçi tiyatrodaki olduğu gibi onun karakter özelliklerinin bir sonucu değil içinde bulunduğu koşulların zorunluluğundan kaynaklanır. Koşullar değiştiğinde eylemlerin de değişebilir olduğunun gösterilmesi, kahramanın öznelliğine bağlı olmayan bir eylem

dizisinin varlığını gösterir. Bu nedenle, Epik-Diyalektik dramaturgide metnin dönüşüm stratejisi, trajik mutlaklığa değil, mutlaklığı değişmez gerçeklik olarak oluşturan içsel ve dışsal koşullara yönelir. Bunun için de diyalektik yöntem kullanılarak bir yandan içsel ve dışsal koşullar ortaya koyulurken bir yandan da bu koşulların aşılmasına olanak sağlayan düşüncenin varlığının da gösterilmesi hedeflenir (Karacabey, 2009, s.26). Karakterin başatlığı üzerine kurulan bir yapıt, öykünün baskın olduğu bir forma dönüştürüldüğünde onun kişilik özelliklerine bağlı gibi görünen tercihlerinin ve eylemlerinin yerini toplumsal bağlamın belirlediği ve onun sonucu olan oyun figürünün eylemleri alır.

“Davranışlar gerçekçi tiyatrodaki karaktere özgü onunla gelişmiş doğallığın yaratılışının bir parçası olarak görünürken, epik tiyatro davranışların zorunlu olarak çıktığını ve önlenemeyeceğini göstererek onların eleştirilebilir olduğunu da gösterir. Yani anlatıcının anlattığını koşullara maruz kalan herkeste aynı duruma yol açacaktır (Brecht, 1981, s.14)”.

Yazarın kahramanı görme biçimiyle, kahramanının kendini görme biçiminin örtüştüğü, söylemi ile eylemi arasında çelişki bulunmayan trajik oyun kahramanlarının aksine Epik-Diyalektik tiyatrodaki yazarın kahramanı görme biçimiyle, kahramanın kendini görme biçimi arasında oyunculuk ve anlatımcı yapı aracılığıyla ikilik yaratılır.

Kahramanın olaylar içindeki devinimi, mutlaklığın sürekliliğine duyduğu tutkusundan ziyade, mutlaklığın zorladığı çelişkilere maruz kalmasıyla sağlanır. Seyircinin trajik kahramanlarla özdeşim kurmasını sağlayan tek perspektif yerine çift perspektifin kurulması, kahramanın olaylar karşısında yaşadığı çelişkinin görünür kılınması amacına yöneliktir. Hatta kahramanın var olma sebebi, içine atıldığı bu ikili durumdan doğan bu çelişkinin gösterilmesi amacından doğar. Örneğin, metnin dönüşümüyle seyirci, trajik sonuna adım adım yaklaşan büyük kahraman Coriolanus’u aynı zamanda kendi sonunu hazırlayan bir savaş makinesi olarak görmek durumdadır. “Kahramanlık yararlıdır ama bu yarar çok pahalıya gelir (Brecht, 2015, s.101)”. der Brecht. Sophokles’in Antigonesi’ndeki Kreon’u prensiplerine bağlı bir devlet yöneticisi, her şeyini kaybeden bir baba olarak görmenin yanı sıra Argos’un madenlerini yağmalamak için savaş açan kapitalist bir lider olarak görmek durumundadır. Kıssasa Kıssas’ın daha erdemli bir toplum inancı için yetkisini devreden dükünü artık adil olmayan bir vergi sisteminin sorumluluğunu almak istemeyen bir kral, Cesaret Ana’yı savaşta oğullarını yitiren ancak savaşın ticaretini yapan bir anne olarak yorumlamak durumundadır. Althusser’in ‘gizli asimetrik eleştirel yapı’ olarak tanımladığı benzer örneklerle çoğaltılabilecek olan kahramanın içinde bulunduğu

bu ikili durum Brecht oyunlarında ve dolayısıyla Epik-Diyalektik tiyatrodaki yapısal olarak metinde kurulur (Althusser, 1999, s.142). Yönetmenin hedefi, dramatik metinlerde kahramana dair gizli olan bu eleştirel bakışı ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla prova süreci, oyundaki karakterlere çift perspektiften bakılması gereken bir okumayı ve bu okuma sonucunda her iki perspektifin gösterilmesini içeren bir oyunculuk çalışmasını içerir.

Dönüşümün uğraklarından biri de oyunlarda kurulan hiyerarşik düzenin devamlılığını sağlayan ideolojilerin görünür kılınmasıdır. Hiyerarşik düzenin soylu ya da burjuva sınıfının lehine olduğu dramatik oyunlarda genellikle kahramanlar, sınıfsal değerlerinin etik, ahlak meseleleriyle ön plana çıkarken, varlıklarının alt yapı ve proletarya üzerinde yarattığı hegemonik ilişki gizlenir. Öte yandan, bu oyunlarda proletaryanın edilgenleştirilmiş ve sabitlenmiş konumu da soyluların, burjuvazinin varlığının devamlılığına hizmet etmektedir. Metne müdahale, soyluların ya da burjuvazinin hegemonik varlığının görünür kılınması, hegemonyanın içselleştirilmiş doğrularıyla konuşturulan proletaryanın perspektifinin değiştirilmesi, eleştirilmesi ya da sınıfsal bilincinin görünür kılınmasıyla gerçekleşir. Proletaryanın olaylara ve eylemlere karşı takındığı tutum ve tavırların değiştirilerek, onların tarihsel ve sınıfsal bir temelden bakması sağlanır. Dramatik oyunlarda genellikle özne konumunda olmayan proletaryanın, tarihsel sürecin öznelerinden biri olarak kendi perspektifini yansıtılır. Soyluların ve burjuvanın yaşadığı olaylar, proletaryanın bakışından değerlendirilerek, egemenlerin, tarihsel sürecin birer figürü oldukları gösterilir ve onların oyun metnindeki özneliliğinin, başatlığının bozulması amaçlanır. Ana figür olarak görülen ve özdeşim kurulan karakterin sınıfsal hegemonik ilişkisinin gösterilmesi ve ona farklı sınıfsal konumlardan bakışın eklenmesi, onun özdeşleşilen bir özne olarak algılanmasının kırılmasına da yardımcı olur.

Trajik mutlaklığın yıkılması ve kahramanın oyun figürüne dönüştürülmesi adına yönetmenin masa başı çalışmasında ve prova sürecinde oyuncularla yapacağı çalışmalar şöyle sıralanabilir;

- Oyundaki karakterlerin analizi yapılır. Karakterler açısından suçun zorunluluğunun hangi koşullarla işlediği tespit edilir ve oyuncuların bunu nasıl göstereceği araştırılır.
- Karakterlerde var olan, klasik dramatik oyunda gizli bulunan ya da gösterilmeyen çift perspektifin nasıl kurulacağı araştırılır. Rollerin birbiriyle olan ilişkilerini belirleyen sınıfsal durumları ve bunların oyuncular tarafından nasıl gösterileceği araştırılır.

- Sınıfsal bilinci gösterilmeyen ya da örtük olan rollerin sınıfsal varlığının ya da sınıfsal tavrının ortaya koyulması için çalışmalar yapılır.

3.3.1.3. Dilin epik-diyalektik dönüşümü ve tiyatronun yazınsallaştırılması

Gerçekçi tiyatroda, dilin doğruluğun ve hakikatin taşıyıcısı olma özelliğine Epik-Diyalektik tiyatro kuşkuyla bakar. Dil, insanlığın kültürel aktarımını sağlayan önemli araçlardan biridir. Bu aktarım, aynı zamanda egemen ideolojilerin devamlılığını sağlayan bir nitelik de taşıyabilir ve çoğunlukla da taşır. Bu bağlamda dil, insanı edilgen kılan bir aktarımın aracı olarak karşımıza çıkabilir. Ancak aynı zamanda dil, bu edilgenliği değiştirebilecek politik potansiyeli de içinde barındırabilir. Bu nedenle, metnin dönüşümünde, dramatik metinde kullanılan dilin yanıltıcılığına yönelinir. Oyundaki çelişkilerin varlığını, dil aracılığıyla aktarılan iletilerin mutlak doğruyu işaret etmediğini ve kanıksanmış anlamlarından farklı anlamlar taşıyabileceğinin nasıl gösterileceği araştırılır. Söylem ile eylem arasındaki ayrıma odaklanılan bu araştırma sayesinde aynı zamanda, oyun dilinin reji-oyunculuk üzerindeki egemenliği bozulur. Bu, dilin jestinin ve gestusunun ortaya çıkmasını sağlar.

Oyun dilinin epik-diyalektik dönüşümünde, özellikle metinde yer alan kökleşmiş, kanıksanmış ifadeler analiz edilerek dil aracılığıyla kurulan öğrenilmiş gerçekliğin yine onun aracılığıyla yabancılaştırılması amaçlanır. Dil aracılığıyla sağlanan yabancılaştırma, metinde verili bir doğallıkla sunulan ancak şimdi doğal olup olmadığı sorgulanması gereken bir konunun gündeme gelmesi, ısrarlı bir tekrarla irdelenmesiyle ya da doğalmış gibi görünen bir beklentinin tersine çevrilmesiyle de oluşturulabilir.

“Y-efektini en yalın sağlayan cümleler: “-medi de tersine” ya da “değil, tersine” kalıbına uyan cümlelerdir. “Giriniz!” demedi de “Defolup gidiniz!” dedi. “Sevinmedi de tersine kızdı.” Bir bekleyiş havası vardır ilgili cümlelerde ve tecrübelerin ortaya koyduğu haklı bir bekleyiştir bu. Ama hep boşa çıkarılır bu bekleyiş. Bir şey şöyle ya da böyle sanılmıştır, ama derken bunun yanlışlığı gösterilir. Yalnız bir, iki seçenek söz konusudur hep ve ikisi de öne sürülür. İlk ikincisi, yani sonuncusu, arkadan da birincisi yabancılaştırılır (Brecht, 1981, s.206)”.

Dilin edilgenliğinden kurtarılmasının bir yolu da dönüşüme uğrayacak metinde halkın gündelik kullanımından uzak, yüksek dilin varlığı söz konusuysa onun zengin ve canlı bir dile dönüştürülmesiyle sağlanır. Ele alınan oyun metni, dil ile yaratılan edebi

hazrı anlaşılabilirliğe feda ediyorsa, çağının kullanım biçiminden ve halktan uzak bir yapıya sahip ise dilin dönüşümü gerekli görülebilir.

Gerçekçi tiyatronun gündelik kullanımına karşı şiirselliğin oyun metninde kullanımı da önem taşır. Ancak şiirsellik bütünüyle imgelerle donatılmış anlaşılmaktan uzak bir biçimle değil her zaman seyirci tarafından anlaşılabilir bir sadelikle gerçekleşmelidir.

Epik tiyatro adını, yazınsal bir anlatı türünü niteleyen epostan almaktadır. Eposun kökenleri Antik Yunan'a dayanmaktadır. Brecht, epik kavramının Aristoteles tarafından yapılan tanımından; biçimin anlatısal olmasını, nazım özelliği taşımasını, eylemin şimdi burada canlandırılması yerine daha önce gerçekleşmiş bir eylemin şimdi anlatılıyor olmasını almıştır (Boal, 2007, s.80). Brecht'in epik kavramı, tiyatronun yazınsallaştırılmasını da içerir. "Yazınsallaştırma, sahne metninin gösterim sırasında yazılmasıdır (Fuchs, 1996, s.103)". Yazınsallaştırma, epizotlara dair açıklamaların projeksiyonla yansıtılmasını, bazı dipnotların seyirciye aktarılmasını içerir. Sahneyi anlatıcı konuma getirmek, seyircinin sahneyle kurduğu geleneksel empati ilişkisinin ve özdeşlemenin kırılması için yapılır. Bütünü görmek için nehir ve akış üstüne düşünmenin, nehrin akışı içinde düşünmekten daha önemli olduğunu vurgular Brecht. Sahne başlıklarının oyuncudan epik bir üslup beklediğini de belirtir (Brecht, 1997, s.375). Yazınsallaştırma, eylemin duraklatılması işlevini de görür. Duraklatma ile eylemin canlandırılması ve akıcı bir şekilde sergilenmesi açısından tümüyle uzak kalınarak olayların geciktirilmesi sağlanır. Duraklatma yazınsallaştırma ile yapılabileceği gibi, oyun kırmak, olaylar arası şarkı söylenmesi, oynarken gülmek, ezberin unutulmuş gibi yapılması, aykırı jestler kullanılması ya da oyuncunun seyirciyle konuşması gibi eylemler de yapılabilir.

Epik-Diyalektik tiyatroda dilin anlatımcı kurulumu, Gerçekçi tiyatroda sanki daha önceden prova edilmemiş o sırada gerçekleşiyormuş gibi doğal görünen bir olayın yarattığı yanılsamanın aksine, oyuncunun yansılayacağı olayı sahnede anlatıcı-gösterici tutumla canlandırmasına olanak taşıyacak şekilde gerçekleşir. İllüzyonist bir oyun metninin dili oyuncuyu, rolün gerçekliğine tamamen teslim olmaya ve rolü sergileme anında şimdi-burada yeniden üretmeye yönlendirir. Dilin gündelik kurulumu, oyuncunun rolün kendisi olduğuna dair ikna edici bir gerçeklikle oynamasını sağlayan doğal oyunculuk yönteminin icra edilmesini gerektirir. Dilin epik-diyalektik dönüşümünde oyuncunun rolünden "o" zamirini kullanarak bahsetmesi ve rolünü üçüncü tekil kişiye dönüştürmesi kullanılabilir.

Ayrıca, oynanacak olayın geçmişe aktarılması, oyunun oynanışına ilişkin notların, açıklamaların oyuncu repliklerinde yer alması, bir olayın sonucunun daha oynanmadan seyirciye bildirilmesi ve ardından oynanması gibi değişiklikler kullanılarak dil aracılığıyla oynanış biçimine dair yabancılaştırma sağlanabilir (Brecht, 1981, s.191).

Anlatımcı yapı, anlatının sağladığı dış bakış nedeniyle seyircinin sahnede gerçekleşen olaylarla mesafe kurmasına hizmet eder. Ancak betimleme yoluyla aksiyonun etkisinden uzaklaşılması, Epik-Diyalektik tiyatrodan anlatımcı yapının oluşması için yeterli değildir. Anlatımcı yapı, seyircinin algısal bilgisiyle oluşan yaşamın realitesiyle, şimdi yapıyla kurulan sanatın realitesini karşı karşıya getirmelidir. Epik-Diyalektik tiyatrodan anlatımcı yapıyla hedeflenen, yaşamın realitesine karşın sanatın realitesinin sunduğu bilgilerin birbiriyle çatışması, çelişmesi sonucunda yeni bir bilgi düzeyinin kurulması ve seyircinin eleştirel bir tutum takınmasıdır. Anlatımcı yapıyla aynı zamanda kahramanın bireysel deneyimiyle sınırlı olan bir kavrayışla dünyayı anlama çabasının yetersizliği de gösterilebilir. Kahramanın içinde bulunduğu koşullardan edindiği bireysel kavrayışından doğan gerçekliği ile oyunun gerçekliğinin ayrıştırılması sağlanır.

Oyun dilinin epik-diyalektik dönüşümü adına yönetmenin masa başı çalışmasında ve prova sürecinde oyuncularla yapacağı çalışmalar şöyle sıralanabilir;

- Gerçekçi oyun metni yabancı bir metin ise hangi çevirinin kullanılacağına karar verilir.
- Oyun yerli ancak eski bir metin ise oyunda çağının seyircisine hitap etmeyen bir dil kullanılıyorsa, dil halk tarafından anlaşılacak ifadelerle dönüştürülür.
- Prova sürecinde dilde yalınlığının sağlanarak yüksek dil olma özelliğinden arındırılmasının nasıl sağlanacağı araştırılır.
- Prova sürecinde, oyun metninde bugün yönetmen ve oyuncular tarafından düşünsel olarak karşı olunan ve taraf olunan kökleşmiş, kanıksanmış ifadeler (atasözlerinin, deyimlerin, batıl inanca dayanan söylemlerin) belirlenir ve bunun oyuncular tarafından nasıl söyleneceği araştırılır.
- Oyunda doğalmış gibi görünen beklentiler tespit edilir ve bu beklentilerin doğal olmadığının nasıl gösterileceği araştırılır.
- Oyunda anlatı ve yazınsallaştırmanın kullanılıp kullanılmayacağına karar verilir, kullanılacaksa hangi bölümlerde nasıl bir üslupla kullanılacağı kararlaştırılır.

3.3.2.Oyuncu-seyirci ilişkisi

Epik-Diyalektik tiyatronun bütün anlatım araçları, oyuncu-seyirci ilişkisinin kendi çağına uygun bir biçimde yeniden inşa edilmesi üzerine kuruludur.

“Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır. Bu tiyatronun izleyicisi için sahne "dünyayı simgeleyen dekorlar" (diğer bir deyişle büyüli bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi (Benjamin, 2014, s.16)”.

Epik-Diyalektik tiyatro anlayışının merkezinde, Gerçekçi tiyatronun oyuncu-seyirci ilişkisini değiştirme amacı yatar. Gerçekçi tiyatroda varlığı örtük olarak yadsınan seyirci, bir oyun izlediğinin elbette farkındadır ancak oyun sırasında bu gerçek, sahne ve seyirci arasında örtük bir anlaşmayla askıya alınır. Seyirci, reji tarafından sahnedeki aksiyonun art arda gelen olaylarla oyunun akıcılığına ve öyküyü tüketmeye yönlendirilir. Seyircinin dikkati, olay akışının sonuna ya da oyuncuların olaylar içindeki psikolojik tavırlarının yarattığı duygulara çekilir. Epik-Diyalektik tiyatroda seyircinin heyecan ve korkularına yönelen bir olay akışının aksine, seyircinin gözlemci olarak olayları izleyebileceği bir mesafede ve etkin bir konumda tutulması amaçlanır. Böylelikle, Gerçekçi tiyatroda duygulara kapılması istenilen seyircinin, Epik-Diyalektik tiyatroda, duygunun yanında zihinle gerçekleşen bir duyumsamayı da harekete geçirmesi arzulanır. Seyircinin dikkati, oyuncunun gerçeği taklit etme hünerine değil oyun figürünün içinde bulunduğu koşullara karşı gösterdiği eylemlerin toplumsal anlamına yönlendirilir. Epik-Diyalektik tiyatroda oyuncu, seyircinin tiyatro mekanındaki varlığını bilerek oynayan kişidir.

“Oyuncunun seyircilerle ilişkisi, alabildiğine doğal ve dolaysız nitelik taşınmalıdır. Oyuncu, seyircilere yalnız bir bildiride bulunacak, bir şey gösterecektir; bu bakımdan, böyle bir bildiri ya da gösteriyi gerçekleştiren kimse tutumunun tüm davranışlarına kaynaklık etmesi zorunludur. Bildiri gösterisini ister sokakta ister bir evin salonunda, isterse sahne dediğimiz o sınırlı tahta zemin üzerinde yapsın, değişmez durum (Brecht, 1981, s.198)”.

Epik-Diyalektik reji, dördüncü duvarı benimseyen ve seyircinin varlığını askıya alan illüzyonist reji anlayışının aksine oyuncunun seyirciyle dolaysız ilişki kurmasını hedefler. Seyirciyi tek örnek bir kitle olarak gören ve bütün seyirciye aynı yöneliş ve seslenişle yaklaşan bir yöntemi de reddeder. Oyuncu, seyircilerden kimine dost, kimine düşmanca tavır takınabilir (Brecht, 1981, s.202).

3.3.3.Gestus

“Epik tiyatro jeste dayanır (Benjamin, 1984, s.26)”. Gestus ise jestlerin bütüncül anlamına işaret eder. Gestus, sadece oyuncunun role dair yorumunu göstermesini tanımlayan bir kavram olarak değil Epik-Diyalektik rejî-oyunculuk çalışmasının metin, dil, müzik, efekt, dekor gibi diğer bütün tiyatro araçlarıyla ortaya çıkan ve onların birbirini yabancılaştırmasını içeren geniş bir kavramdır. Aynı zamanda oyuncu ve rol arasındaki klasik ilişkinin dönüşümünü sağlayan gestus kavramı, Epik-Diyalektik rejî oyunculuk çalışmasının temellerinden biridir.

Öykünün gestusu, yönetmenin, dekor, kostüm-aksesuar, makyaj, ışık tasarımcısının, oyuncunun, müzisyenin ve diğer bütün anlatım araçları aracılığıyla, oyun ekibindeki sanatçıların oynanan oyuna, öyküye olan tavrının görünür kılınmasıyla ortaya çıkar.

Gestusa dair oyunculuk çalışması, oyuncunun gösterme tavrına dayanır. Bu tavır, oyuncunun rolüne ilişkin yorumunu, durumlar karşısında eleştirel tutum ve davranışlarını gösteren tekrar edilebilir jest ve davranışlardan oluşur. “Gestus bütün üretim sürecinde sergilenen naiv tutumunun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir (Parkan, 2020, s. 41). Gestus, klasik oyunculuk çalışmasının aksine oyuncuyu birtakım duyguları ifade etmeye değil onları yorumlamaya, göstermeye yönlendirir (Nutku, 2007, s.152). Dolayısıyla oyuncu, oyun metnindeki sözün yerine davranışını, anlatılanının yerine olanı yerleştirir. Metnin sunduğu gerçekliğe karşın görünmeyen görünür kılınmasını ve çelişkilerin gösterilmesini sağlar. Yönetmen ve oyuncular prova sürecinde söylem ile eylem arasındaki uyumsuzluğun jestler aracılığıyla görünür kılınmasını araştırır. Bu uyumsuzluğun gösterilmesi, toplumsal jestin oluşumunu da belirler (Brecht, 1985, s.12).

“Peş peşe yığılan sözcükler, taklitler, mimler yağmuru, bu uyumsuzluğun açığa çıkartılmasına değil, tam tersine uyumlu görünümünün pekişmesine neden olur; oyuncu ise (seyircinin oyun kahramanı ile özdeşleşmesindeki tehlikenin bir benzeri) , oynadığı rol tarafından yutulma, o rol ile özdeşleşerek rolün, figürün içinde erime tehlikesine girer ve mesafenin aktarılmasını da yine tehlikeye sokar. İşte, bu nedenle oyuncu, rolü ile kendisi arasına kontrollü bir mesafe katmalı, canlandığı kimliğini sözle ifade ettiği duygu ve düşüncelerinin dışında (ki gerçekte oyuncu bu duygu ve düşünceleri hiç de paylaşmıyor olabilir), kendi kimliğini koruyabilmelidir (Brecht, 1985, s.12)”.

Dilin gestusu, dilin egemen ideolojilerin bir yansıması ve edilgenliğin pekiştireci olarak kullanılmasının aşılmasıyla ortaya çıkar. Dil ile düşünce, söylem ile eylem arasındaki örtüşmenin bozulması, oyunculuk aracılığıyla, oyuncunun söylemi ile eylemi

arasındaki uyuşmazlığın gösterilmesiyle gerçekleşir. Prova sürecinde bu ikiliğin araştırılması için çalışmalar yapılır. Dilin gestusu da böylelikle ortaya çıkar.

Epik reji, Wagner’le vücut bulan ve daha sonra geliştirilen ‘bütüncül sanat eseri’ (gesamtkunstwerk) anlayışının karşısındadır. Tiyatronun bütün araçlarının tek bir bakış açısına göre aynı kapta eritilip kaynaştırılmasının aksine her birinin gerçekleşen sahne olayına bir yorumunun olmasıyla ana düşünceye bir bağlantı parçası olmaktan kurtarılmasını amaçlar. Müzik, seyircinin büyülenmesini destekleyen, onu hipnotize eden bir unsur olarak değil oyun metnini açımlayan ve onu yorumlayan bir unsur olarak yer alır (Brecht, 1997, s.397). Müziğin oyuna hizmet eden bir unsur olmaktan çıkarılması ve temaya katkı sunmak yerine öyküye, olaylara, temaya olan tutumunu açıkça ortaya koyması, onun gestusunu gösterir.

Epik-Diyalektik reji, çevreyi bir çerçeve gibi algılayan illüzyonist dekor tasarımını tamamıyla reddeder. Sahnede var olan dekorun yaşamın bir taklidi değil aksine tiyatral bir tasarım olduğunun hissettirilmesini hedefler. Dekorda, gerçek yaşamdaki oranlılık ilkesine uyulmaz ve sahnedeki dekor parçaları, dekoratörün eleştirel bakışını yansıtır. Yaşamın kopyasına öykünmediği gibi, sahnede şeyleri yaşamda olduğu gibi sahneye yerleştiren dekor anlayışına karşı çıkar. Kopya ile üretilen gerçekliğin anlamını sorgular. Bu bağlamda iktidarı temsil eden ihtişamlı bir şato dekor aracılığıyla sefil, çirkin bir nesne olarak gösterilebilir (Brecht,1982, s.85). Dekor dünyanın bir kopyasını değil bu kopyaların eleştirebilir, yorumlanabilir yönlerini gösterir. Böylelikle dekorun gestusu oluşur. Dekorun gestusu, onu yapanın varlığının görünür kılınmasıyla da oluşturulur. Bu, aynı zamanda gerçekçi dekor anlayışının yabancılaştırılmasıdır.

Gestusa dayanan bir reji-oyunculuk çalışmasında, oyuncudan rolünün kendi dışındaki kavram, nesne ve kişilerle kurduğu ilişkinin toplumsal bağlamını göstermesi beklenir. Doğalcı oyunculuk yönteminde, rol çalışmalarında rolün kişilik özelliklerine özgü davranışsal jestler ve ruhsal durumunu ifade eden ifadesel jestler üzerine yoğunlaşılır. Gestus ise, bu tür jestlerden ayrılarak rolün davranışlarının toplumsal bağlamına ve onun oyuncudaki anlamını göstermesine yönelir.

“Karakterlerin birbirini karşılıklı etkilemesi, epik tiyatronun temel olgularındandır. Toplumsal birimler arasındaki bu karşılıklı ilişki, onların birbirleri karşısındaki temel tutumlarında (Grundhaltung) belirginleşir. İşte gestus’u oluşturan, bu temel tutumlardır. Bu içeriğiyle gestus, salt jest ya da davranış çok aşan bir kavramdır; kavram, toplumsal ilişkilerin dışlaşan, göze görünen tüm belirtilerini, bir insanın bir başkası karşısındaki tutumunun düşünülebilecek tüm anlatımlarını

kapsar. Ses tonu, yüzdeki ifade, bedenin konumu, bir insanın bir başkası önünde konuşma ve duruş biçimi, ona gösterdiği tepkiler -bunların tümü, gestus'u oluşturan öğelerdir (Benjamin, 2014, s.16)".

Gestus, bir eylemin toplumsal bağlamını görünür kılarken aynı zamanda onun yapılma biçiminin parçalar halinde gösterilmesiyle nasıl yapıldığına da vurgu yapar. Gestus, göstermeyi göstermek üzerine kuruludur. Oyuncunun bedeninin bir araç bir materyal olarak kullanılmasıyla bedenin sahnedeki varlığına işaret eder. "Materyalin, materyalliğinin görünürlüğü Brecht'in jest tiyatrosunun asal parçasıdır. Nasıl yapıldığının gösterilmesi (Karacabey, 2009, s.41)". Oyuncunun jestlerinin bir başlangıcının ve sonunun olması ve bunun tekrar edilebilir olması Benjamin'in ifadesiyle 'alıntılanabilir' olmasıyla oyuncunun rolü ve kendi varlığının eş zamanlı birlikteliğinin altı çizilir. Benjamin, eylemde bulunanların eylemleri duraksatıldığı sürece elde edilen gestusların artacağını belirtmiştir (Benjamin, 2014, s.17). Tıpkı jestler gibi oyuncunun rolünün oyun içindeki eylemlerinin başlangıcını, sonucunu bildiğini gösterir şekilde oynaması, rolün tarihselleştirilmesine de olanak verir. Tarihselleştirme, gestusun önemli bir parçasıdır.

3.3.4.Yabancılaştırma efekti

Dilimizde yadırgama, dışlaşma gibi sözcüklerle de ifade edilen yabancılaşma, Marks'ın, Hegel ve Feuerbach'tan dönüştürerek kendi ekonomik eleştiri kuramına aktardığı bir kavramdır. Marks, yabancılaşma kavramının kapitalist üretim ilişkileriyle bağlantısını kurarak, somut bir perspektiften ele almıştır. Kısaca yabancılaşma, emeğin ürünüyle olan uzak, kopuk ilişkisinin bir sonucu olarak; emeğin nesneleşmesidir (Marks, 2004, s.29).

Yabancılaşma kavramı, sanat alanına Şklovskiy aracılığıyla tiyatroya da Brecht aracılığıyla taşınmıştır (Karaboğa, 2018, s.204). Tiyatroda yabancılaştırma efektinin kullanılması, seyirciye onun yaşamda farkında olmadan yabancılaştığı ve doğal karşıladığı ilişkilerin, olayların durumların gösterilmesi ve bu yolla seyircinin doğal nitelenen olayları, olguları sorgulaması amacını taşır. Yabancılaşmanın bir efekt olarak tiyatroya kullanımı, seyircinin yabancılaştığı şeye yabancılaşmasını sağlayan bir süreci içerir. Yabancılaştırma, insani olmayan ancak insan tarafından yaratılan toplumsal düzenlere yeniden bir bakışı gerektirir. Seyircinin değişmez ve doğal bulduğu bir şeye şaşırarak yeniden bakmasını ve onun değişmesi yönündeki düşünsel sürecin harekete geçmesini sağlar. Böylelikle seyirci, insani olandan uzaklaşıp yabancılaştığı bir şeye yeniden bakma ve bu kez ona yabancılaşma imkanını bulur.

“Yabancılaştırma efekti sahneye çıkarılacak olayların göze batıcılıkla donatılmasını, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesini ve seyirciler tarafından doğal karşılanmasının önlenmesini sağlayan efektlerdir (Brecht, 1981, s.17)”.

Epik-Diyalektik rejî, seyircinin dikkatini oyunda yabancılaştırmak istediğı nesne, şey üzerine çekerek ona ilginçlik kazandırmayı amaçlar. Toplumsal ilişkilerdeki çelişkilerin gösterilmesi, sahne-seyirci arasında diyalektik bir ilişkinin kurulması yabancılaştırmmanın önemli bir işlevidir (Şener,1982, s.240). Yabancılaştırmmanın gerçekleşmesi için önemli koşullardan biri illüzyonist rejînin gereğı olan özdeşleşmenin ve diğeri de yanılsama etkisinin kırılmasıdır. Oyuncu-seyirci ilişkisi bakımından çok eskilere dayanan bu seyir alışkanlığının kırılmasıyla seyircinin olay, durum ve kişilere belirli bir eleştirel mesafeden bakması kolaylaşır.

“Yabancılaştırma bir mesafenin içindedir, hakiki bir kavrayış, eleştirel bakış için uzaklığın bir koşul olarak görülmesinin içindedir. Benzer biçimde tarihselleştirme de öyle, o da temelde bir uzaklaştırmadır, olayların gösterilmesinin anlamı şimdiki zamana gömülmüş bir bilincin, uzaktan bakışla uyarılması ve geçmişin/öykünün geçtiğı gibi yaşanan zamanının da geçip gideceğine dair bir bakış yaratmaktır. Brecht tiyatrosu bütün aşamalarında ve bütün unsurlarında mesafe ilkesini uygular, her şey aşinalığın kırılması, özdeşliğin yok edilmesi, belli bir uzaklığın tesis edilmesi için düzenlenir (Karacabey, 2009, s.71)”.

Brecht’in yabancılaştırma efektini, Avrupa’da temsiller veren Çinli oyuncu Mei-Lan-Feng’in oyunculuk tekniğinden etkilenererek epik oyunculuk tekniğine aktardığı bilinmektedir (Şener, 1982, s.240). Yabancılaştırmmanın rejînin bir aracı olarak kullanılması, oyuncu ile rol, seyirci ile sahne, oyuncu ile sahne ve oyuncu ile dekor arasındaki ilişkide belirli bir uzaklık yaratılmasıyla sağlanır (Çalışlar, 1980, s.106). Oyuncu ile rol arasındaki mesafenin gerçekleşmesinin ön koşulu, oyuncunun sergilediğı rol ile özdeşleşmesinin kırılmasıdır. Oyuncunun olay ve kişileri içselleştirmeden, süreklilikten yoksun kişiler gibi tarihselleştirerek canlandırması, oyuncunun sahnede eylemini yaparken eş zamanlı olarak kendini seyredişi, rol ile kurduğu mesafenin görünür kılınmasıyla seyircinin de sahneyi gözlemci bir konumda izlemesini sağlar. Oyuncu ve rol arasındaki mesafenin gösterilmesi; oyuncunun oynadığı rolü içselleştirmeden, rolün gerekliliklerini yerine getirirken eş zamanlı olarak rol ile ilgili yorumunu göstermesidir. Bu, oyuncunun duyguları canlandırmadan rolün eğilimlerini göstermesi ile sağlanır. Oyuncu, prova sürecinde rol ile belirli şekillerde özdeşim kurabilir ancak bu, oyuncunun

daha sonra aşması gereken bir tutumdur. Bu çalışmalardan sonra rol ile kurduğu mesafenin gereği olarak anlatıcı- gösterici tutumuyla rolünü canlandırmalıdır (Brecht, 1981, s. 188). Seyircinin sahne ile olan ilişkisinin gösterilmesinin temel belirleyicilerinden bir tanesi de oyuncudur. Oyuncunun oynadığı öyküye aynı zamanda seyirci, gözlemci gözüyle bakması seyircinin de sahnede gerçekleşen olaylara ve kişilere karşı gözlemci bir tutumla bakmasını sağlar. Oyuncunun sahne ile olan ilişkisinin gösterilmesi; oyuncunun bir oyun oynadığının bilincinde olduğunu göstererek oynamasıdır. Oyuncu, sahnede bir duyguyu yaşamak amacıyla değil bir öyküyü aktarmak amacıyla vardır ve bunu seyirciden gizlememektedir. Oyuncunun dekor ile olan ilişkisinin görünür kılınması; oyuncunun bedenini dekorun bir unsuru olarak kullanması ya da dekoru, anlatımının bir parçası olarak kullanmasının gösterilmesiyle gerçekleşebilir.

Yabancılaştırmanın sağlanmasında dilin aracılığı önemlidir. Prova sürecinde, oyunda doğalmış gibi görünen bir bekleyişin boşa çıkarılmasını ifade eden “...medi tersine” kalıbı, karakterin bir olay karşısında doğalmış gibi görünen beklentilerinin nasıl yabancılaştırılacağına araştırılması için kullanılır. Böylelikle repliklerin Gerçekçi tiyatrodaki kullanılma biçimi değişirken, oyuncu eylemiyle de başka anlamlar üretilir. Dil aracılığıyla oyuncu-rol arasındaki ilişkinin gösterilmesi, oyuncunun rolünden üçüncü tekil şahıs olarak bahsetmesiyle sağlanabilir. Oyuncunun öyküye olan mesafesi ise olayları, durumları geçmişe aktarması ya da geleceği önceden sözlü olarak bildirmesiyle sağlanır. Oyuncu-sahne arasındaki mesafenin dil aracılığıyla gösterilmesi, oyunun oynanmasına ilişkin not ve açıklamaların oyun içinde ifade edilmesiyle sağlanır (Brecht, 1981, s.191).

3.3.5.Tarihselleştirme

Aristoteles, Poetika’sında tiyatro ve tarih arasında bir ayırım yapar. Ona göre tarihçiler tarihte olan gerçekten yola çıkarken, ozanlar yani tiyatro yazarları olabilecek olanı anlatmaktadır (Aristoteles, 2003, s.37). Ne var ki bir anlatı, anlatı olmaya başladığı andan itibaren anlatıcının kurgusal dünyasını da içinde barındırır. Öte yandan, yüzyıllardır tarih yazıcıları ve iktidarlar arasındaki ilişkinin, iktidarlar lehine gerçekleştiği düşünüldüğünde ezilen sınıfların tarafında olmayan bir tarih anlatımının gerçekleştiği de açıktır.

Epik-Diyalektik tiyatro, ister bir oyun metnini ister gerçek bir tarihi metni olsun, tarihi yeniden ve bugünden okumayı olanaklı kılan bir okuma önerir. Bu okuma, Hegelci tarih anlayışını karşısına alan Marksist tarih anlayışının uzantısıdır. Hegel’e göre tarih geçmiştir ve tarihi okumak, geçmişi açıklamak üzerine kuruludur. Marks’ın tarih anlayışı ise geleceğe odaklanır ve geleceğinin oluşumunun diyalektik kural ve şemalarının analizini içerir (Tunalı, 2003, s.16). Marks’ın tarihi okuma biçimi, Epik-Diyalektik rejinin klasikleşmiş gerçekçi bir metni okuma yöntemiyle paralellik gösterir. Bu okuma, oyun metninde, geçmişte oluşmuş ve tüm zamanlar için genel geçer bir doğruluk önermesini içeren bakış açısının reddedilmesini içerir.

“Güncelliğin tarihsel hale getirilmesi, yani güncelliğin tarihin yasalarına tekabül ettirilmesi (Brecht, 1985, s.12)” olarak ifade edilen tarihselleştirme ile bir dramatik metnin içerdiği toplumsal sisteme, zamana, öyküye başka bir toplumsal sistemin bakış açısından, zamanından mesafeli ve eleştirel bir bakış sağlanması amaçlanır. Tarihselleştirme ile gelişimi durdurulmuş ve önermesi sabitlenmiş gibi görünen tarihsel olayların sabitliğinin bozulabilir, ilgili olayın kanıksanmış önermesi bugünden bir bakış açısıyla sorgulanabilir. Bunun yanı sıra tarihsel olmayan bir oyun, olay, hikâye de tarihsel olarak ele alınabilir (Parkan, 2020, s.47). Bu, gerçekçi bir oyunun, tarihsel gelişmelerden bağımsız olarak görünse bile, tarihselleştirilebileceği anlamına da gelmektedir.

“Eserin çıkışındaki düşünsel içeriği ortaya çıkarmak. Onun ulusal ve böylece de uluslararası anlam ve önemini kavramalıyız, bu amaçla eserin, oluşum zamanı karşısındaki tarihsel konumu ile klasik yazarın yaklaşımını ve özel niteliğini incelemeliyiz (Brecht, 1985, s.110)”.

Tarihselleştirme, yabancılaşmayı da sağlar. Seyircinin oynanan olaylara ve öyküye mesafe kurmasına aracılık eder. Gerçekçi bir oyunda, seyircinin öyküyle sunulan zamanın sınırları içinde düşünmesi istenir. Hem oyun metninde hem rejinin sahne düzenlemesinde mekân ve zaman, oyunun sınırları içinde kurulur. Zaman doğrusaldır ve öykünün belirlediği geçmiş, şimdi ve geleceği içeren sınırlar içinde algılanır. Seyirci, sahnede yaşanan zamanın ve özellikle de öykünün sınırlarıyla aktarılan bir geçmişin etkilediği şimdinin sınırları içinde düşünmeye çağrılır. Görü ile bilginin eşitlenmesi ve seyirci tarafından bakılan şeyin doğru ve gerçek olduğu yanılsamasına inanılması hem yazarın hem de rejisörün ortak amacıdır. Metnin tarihselleştirilmesi, seyircinin sahnede yaşanan olayın geçmişte yaşandığının şu anda gerçekleşmiyor olduğunun, oyunun geçtiği dönemin

koşullarına ve zamanına ait bir gerçekliği içerdiğinin bilincine varılmasına yöneliktir. Bu işaretleme, aynı zamanda bugünün dünden, geleceğin bugünden farklı olduğuna dair bir vurguyu içerir. Dramatik oyunun zaman sınırından çıkılarak, izlenen olayın kendine özgü koşulları, zamanı ve mekanının olduğu gösterilerek başka zaman ve mekanlarda yaşanan benzer olaylardan ayrışması sağlanır (Balay, 2018, s.96). Seyircinin olayın gerçekliğinin yarattığı etkiden uzaklaşması ve izlediği olayı tarihsel bir olay olarak görmesi istenir. Bu, illüzyonist bir oyunda, seyircinin görü ile bilgisini eşitleyen bir gerçeklik ve doğruluk algısından sıyrılmasını, izlediği olayın tarihsel koşullarını algılamasını, yaşanmış bitmiş olan bu olaya, bugünkü anlamlardan bakmasını ve gelecekle ilişki kurmasını sağlamaya yönelik bir amaçtır.

Tarihselleştirme aracılığıyla geçmişteki koşulların anlaşılması ve bugünle bir karşılaştırma olanağı sağlanır. Bugünün koşullarını geçmişle kıyaslamak da geleceğin tasarlanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu, diyalektik bakışın oyuna yerleştirilmesi anlamına gelmektedir. Ollman'ın açıkladığı diyalektik yöntemin aşamaları böyle bir okumanın adımlarını anlamak açısından yönetmen dramaturgisini kolaylaştırıldığı düşünülmektedir. 'Çözümleme' olarak adlandırılan ilk adımda araştırılan olgunun kapitalist şimdideki bağlantıları aranır. 'Tarihselleştirme' olan ikinci adımda bu bağlantıların geçmişteki önemli ön koşullarına bakılır. 'İleriye görmek' olan üçüncü adım; temel toplumsal çelişkileri geriden ileriye okumayı, şimdinin içinden çözümlenmesi için ve geleceğin ötesinde tasarlamayı gerektirir. 'Örgütlenme'yi içeren dördüncü adımda tasarlanan geleceğinin ön koşulları şimdide aranır ve politik stratejiler bu ön koşulları geliştirmek için kullanılır (Ollman, 2006, s.13).

Tarihselleştirmenin sağlanması adına yönetmenin masa başı çalışmasında ve prova sürecinde oyun ekibi ile yapacağı olası çalışmalar şöyle sıralanabilir;

- Oyunda geçen tarihsel koşulların roller üzerindeki etkisi araştırılır.
- Rollerin, bireysel tepkisi gibi görünen kimi davranışlarının dönemin toplumsal koşullarıyla bağlantısı kurulur.
- Oyuncunun oynadığı öyküdeki olaylara olan yorumu oluşturulur.
- Oyunun geçtiği dönemde yaşanan toplumsal olayların, bugün yönetmen ve oyuncular tarafından nasıl algılandığı araştırılır. Oyuncunun, oyundaki olayların tarihsel olaylar olduğunu göstereceği bir mesafenin nasıl kurulacağı araştırılır.
- Oyuna bugünden bir bakışın, yorumun nasıl ekleneceği araştırılır. Bunun için kullanılan araçlar; oyuna eklenecek bir metin çalışması, projeksiyon kullanımı,

oyuncunun anlatır gibi oynamasıyla öykü ve olaylarla ilgili mesafesinin kurulması ya da oyun içinde oyun yapısının kurulmasının araştırılması gibi çalışmalar olarak sıralanabilir.

3.3.6.Dekor

Epik-Diyalektik rejide dekor, yaşam gerçekliğini taklit eden bir illüzyon aracı olarak kullanılmamaktadır. Gerçekçi tiyatrodaki seyirci tarafından somut gerçeklik olarak algılanması sağlanan dekorun, Epik-Diyalektik tiyatrodaki onu tasarlayan işareti eden, gerçeğin gizlenen anlamını ortaya çıkaran bir unsur olmasına dikkat edilir. Tasarımcı, seyircinin sahnede yaşamın bir benzerini gördüğüne dair yaşadığı yanılsamayı bozmayı amaçlar. Çünkü sunulan gerçeklik, yaşamın gerçekliği değil burjuvaziye ait bir yaşam gerçekliğidir.

Gerçekçi tiyatrodaki yanılsamanın güvencesi, seyirci ile oyuncuyu birbirinden ayırdığı düşünülen dördüncü bir duvarın olduğu varsayımına dayanmaktadır. Tıpkı oyuncu gibi sahnedeki dekor da dördüncü duvarla seyirciden ayrılır. Epik-Diyalektik rejide çalışmada dekor tasarımcısı, oyun yeri ve seyir yeri arasındaki ilişkiyle ilgilenir ve seyircinin sahneyle kurduğu yanılsama ilişkisini bozmaya yönelir. Yanılsamanın dekor ile bozulması; oyun alanını seyircinin ortasına çekilmesi, derinliği yaratan arka planın kaldırılarak yerine projeksiyon perdesinin getirilmesi, kulis kullanımı yerine orkestranın kullanılması ya da olay mekanının yaşam gerçekliğine göre değil olay yerini somut biçimde dile getirilecek şekilde düzenlemesiyle sağlanır (Brecht, 1982, s.80).

“Öykünün yorumlanmış ve uygun yabancılaştırmalar aracılığıyla izleyiciye iletilmesi, tiyatrunun ana işlevidir. Ve her ne kadar oyuncuyla ilintisiz hiçbir şeyin yapılmaması gerekiyorsa da oyuncunun kendisi her şeyi yapmak zorunda değildir. Öykü, oyuncularıyla, dekorcularıyla, maskaları yapanlarca, terzilerce, müzisyenler ve koreograflarca, yani tiyatrunun bütünü tarafından yorumlanır, ortaya çıkarılır ve sergilenir. Bu sayılanların hepsi sanatlarını ortak girişimin çatısı altında birleştirirler, ama bu arada doğal olarak kendi bağımsızlıklarından da vazgeçmezler (Brecht,1993, s.98)”.

Epik-Diyalektik tiyatrodaki oyuncuların dekorun, dekor da oyunun önemli bir parçası olarak kabul edilir. Oyun yeri, dekor kullanımı olmadan da sadece oyuncuların devinimiyle de kurulabilir (Brecht, 1982, s.82). Oyuncular bedenlerini dekorun bir parçası olarak kullanarak sahnede bir mekânı sadece bedenleri aracılığıyla var edebilir. Dekor,

oyuncuların davranışlarına biçim veren bir hükmedici değil onların olaylar karşısında tutumlarını gösteren işlevsel bir araç olarak kullanılır.

“Brecht oyunundaki dekorun her yanıyla oyuncuya yardımcı olmasını şart koşardı. Bunun için de onu tiyatrosunda bütün eşyalar oyuncuların ölçülerine, alacakları gövdesel durumlara ve yapacakları harekete göre hazırlanır. Söz gelimi Puntilla Ağa çorbasını masanın üzerindeki tabağa abanarak yemek yer konuşur; onun iskemlesinin ve tabaklarının bu görünüşü iyi biçimde vermesini sağlayacak yolda yapılması gerekir (Nutku, 1974, s.205)”.

Dekor parçalarının, gerçekte uyumlu olması zorunluluğunun olmaması, yaşamda gizlenen gerçekliği açığa çıkaran, günlük yaşama ait olmayan bir dekorun yerleştirilmesi amacına yöneliktir. Bu, tasarımcının gerçekçi oyun metninde yer alan mekanların sunulma biçimini sorgulamasını sağlar. Dolayısıyla dekor, Gerçekçi tiyatrodaki gibi oyunun atmosferini yaratan bir unsur olarak değil oyunun meseline kendi yorumuyla katılan bir araç olarak ele alınır.

3.3.7.Kostüm

Epik-Diyalektik tiyatroda kullanılan kostümün kostüm niteliği seyirciden gizlenmemelidir. Kostüm tasarımcısı, yaşamın kopyasını sahneye taşımaktan kaçınmalıdır. Öte yandan rolün sınıfsal konumunu, mesleğini, sosyal statüsünü belirginleştirebilmelidir.

“Anlatı konusu kişilerin birbirinden ayırt edilebilmelerini sağlamak için kılık değiştirmeye başvurulabilir. Burada kılık değiştirme sınırlı bir ölçüyü aşmamalı. Anlatıcının gerçekten anlatılan kişiler olduğu yanılsaması seyircide uyandırılmamalıdır. Epik tiyatro, pek abartmalı kılık değiştirmelerden ve seyirlik giysi niteliğini taşıdıklarını nasılsa belli eden kostümlerden yararlanarak böyle bir yanılsamanın doğmasını önler (Brecht, 1981, s.)”.

Brecht, oyunculukta tümünden değişime karşı olduğu gibi benzetmeci anlayışla yapılan kostüm değişimlerine de karşı çıkmıştır. Kostüm değişimi yapılacaksa seyircinin oyuncuları ve rolleri birbirlerinden ayırt edilebilmesini sağlamak amacıyla yapılabilir. Kostüm, seyirlik giysi niteliğini belirtmelidir ve seyircilerin yanılsamaya kapılmamaları için oyuncuların anlatıcı tavrından uzaklaşmamalarını sağlamalıdır (Brecht, 1981, s.20).

Maske, oyuncu-rol, seyirci-oyuncu arasında mesafenin doğrudan kurulmasına olanak tanımaktadır. Görsel tasarımıyla yaratılan anlam da seyircinin rol hakkındaki yargılarını yönlendirmektedir. Oyuncunun maskeyi taktığı ve çıkardığı anda değişen tutumuyla,

seyircinin role olan mesafesi maske aracılığıyla sağlanabilmektedir. Yabancılaştırmayı sağlayan bir araç olarak maske, Epik-Diyalektik tiyatro uygulamalarında sıklıkla kullanılmıştır. Brecht, maskenin tiyatronun tiyatrallığını vurgulayan işlevini, dramatik etkinin kırılmasında önemli bir unsur olarak görmüştür. Rolden role geçiş sırasında maske ile birlikte kostüm değişiminin de olduğu ‘Sezuan’ın İyi İnsanı’ oyununda, Shen-Te rolünden Shui Ta rolüne geçen oyuncunun bu değişiminin seyircinin gözü önünde olmasını istemiştir (Brecht, 1997g, s.378).

3.3.8.Aksesuar

Aksesuar, Gerçekçi tiyatrodaki olduğu gibi rolün gündelik eylemlerinin bir parçası ya da bireysel özelliklerini ya da ilişkilerinin bir göstereni olarak kullanılmaz. Aksesuar, nesnelerin özelliklerinin ve kullanıma biçiminin yarattığı toplumsal anlamın ortaya çıkarılması amacıyla kullanılır. Bu bağlamda nesne, sahnede günlük kullanımından farklı bir biçimde, farklı boyutlarda ve sıklıkta kullanılabilir. Örneğin, Cesaret Ana rolünün madeni para ile kurduğu ilişki ve bu ilişkinin farklı durumlarda tekrar edilmesiyle oluşan anlam, para ve insan ilişkisinin savaş koşullarında nasıl değiştiğini ve tüccarlık gibi bir mesleğin insan bedenindeki etkisini de göstermektedir. Maddi konuda hiç kimseye güveni olmayan bir savaş tüccarı olarak Cesaret Ana, madeni paraları her eline alışında onların sahte olup olmadığını ağızla kontrol eder. Kalp para (sahte para), kolayca ağızda bükülürken gerçek para, maden alaşımının yarattığı sağlamlık nedeniyle daha zor bükülebilmektedir. Cesaret Ana, çocuğu öldükten sonra, acısına rağmen hesabı kitabı unutmaz ve oyun boyunca yaptığı bu eylemi çocuğunu gömen köylülere para verirken de tekrarlar (Brecht, 1994, s.169). Küçük bir maden ve onunla kurulan ilişki, Cesaret Ana’nın tüccarlığının bedeni üzerinde yarattığı tahakkümü görünür kılmayı başarmıştır. Bir başka örnek de Brecht’in ‘Puntilia Ağa ve Uşağı Matti’ oyununda sürekli aşağıladığı Matti’ye para dolu cüzdanını güvenle vermesi, onun zengin varlığının garantisinin uşağı tarafından sağlandığının gösterilmesidir. Para kesesinin kullanımıyla, Puntila Ve Matti’inin aralarındaki ilişkinin toplumsal boyutu gösterilmiştir. Aksesuar burada, ilişkilerinin toplumsal biçimine işaret eden bir gösteren olarak kullanılmıştır (Brecht,1994, s.20).

3.3.9.Makyaj

Epik tiyatrodaki makyajın kullanımı, oyundan oyuna göre değişiklik göstermektedir. Kimi oyunlarda sahne ve rol değişimlerinde hızlı olunması koşulu gereği makyaj, doğal bir görünümde kullanılırken kimi oyunlarda rolün tavrını asal çizgilerini belirginleştirmek için kullanılmıştır. Bir zorunluluk olmadığı sürece makyaj, rolün tavrını ve sınıfsal durumunu ortaya çıkarmak amacıyla kullanılır.

“Steckel, Berlin’de oynamadan önce Puntila’yı Zürih’de oynamıştı. Zürih’teki oyunda hemen hiç makyaj yapmamış ve bu yüzden seyirci çoğunluğu üzerinde Puntila, ayıldığı zamanlar içki baş ağrısından ileri gelen ve bağışlanır olan kimi kötü halleriyle birlikte sempatik bir insan izlenimi bırakmıştı. Bundan ders alarak Steckel, Berlin’deki oyunda biçimsiz bir dazlak kafa ve safahattan yıpranmış, âdî görünen yüz çizgileriyle çıktı. İşte ancak o zaman, sarhoş şirinliğindeki tehlike boyutu, dost görünen yaklaşımlarındaki timsahlık, etkisini gösterdi. Berlin’den sonra ve önce, Almanya’daki oynamışların hemen tümünde, Zürih’de yapılan yanlışlığa düşülmüştür (Brecht,1994, s.24)”.

Oyuncunun makyajı, gerçek dışı, olağanüstü bir anlam taşımadığı gibi birebir yaşam gerçekliğini de kopyalamaz. Bir gösteren olarak makyaj, yönetmenin ve makyözün yorumu dahilinde, seyircinin oynanan roller hakkında bir yargıya varmasını sağlar. Gerçekçi tiyatronun aksine Epik-Diyalektik tiyatrodaki sahnede, makyajın gösterilme amacı da seyirciden gizlenmez.

“Makyaj yüzü boş bir duruma sokabilmeli, onu perdelemekten, ona bir olağanüstülük kazandırmamalı, onu bir yerde dondurmamalıdır (fikse etmemelidir).. Tiyatrodaki makyajla güdülen amacın sezilmemesi, neşesini kaçırır seyircinin. (Bir sırrı başkalarıyla paylaşmaya yanaşmamak bir onur sorunudur, yani burjuvazinin tiyatroyla hiçbir alıp vereceği bulunmayan bir salaklığıdır.). Uzunca bir süre seyirci önünde aynı görünümü koruyabilmesi için, oyuncunun her sahne için değişik bir makyaja başvurması, makyajın oyundaki ana efektlerden biri niteliğini taşıması zorunludur (Brecht,1982, s.38)”.

3.3.10.Işık

Işık tasarımı, seyircide inandırıcılık etkisi yaratmak üzere değil seyircinin sahneyi rahatça izleyebilmesini sağlayacak bir aydınlığın yaratılması, toplumsal anlamı üretecek vurguların ortaya çıkarılması amacıyla kullanılır. Brecht’in ışık kullanımıyla ilgili yazdığı şiir, Epik-Diyalektik tiyatrodaki ışığın kullanımını açıklamaktadır.

Işık ver bize ışıkcı! Biz yazarlar
ve oyuncular, dünyadan sunacağımız kesitleri
nasıl gösterebiliriz yoksa, alacakaranlıkta? Soluk gün batımı
uyku getirir. Oysa biz, seyircimiz
uyanık olsun isteriz, zihni açık. Düş görecekse
gün ışığında görsün, bırak! Arada bir
gece gerekliyse, ay iner, lâmba çıkar,
belirtir o, kolay. Sabah mı, akşam mı,
onu da gösterebilir oyunumuz,
ama gerekliyse! Kır akşamı üstüne
öyle dizeler yazmış ki Elisabeth döneminin şairi,
hiçbir ışıkcı erişemez o güzelliğe,
kırın kendisi bile! Öyleyse ışık ver,
seyirci görebilsin gösterdiğimizi,
aşağılanmış köylü kadın, Tavast ilinin
toprağına nasıl oturuyor,
kendi toprağına oturur gibi! (Brecht, 1994, s.22).

Işık tasarımı, oyundan oyuna değişiklik gösterse de epik tiyatrodaki ışığın inandırıcılık etkisinden arındırılmış olarak kullanılması temel bir prensiptir. Bu nedenle de Epik-Diyalektik tiyatrodaki ışık kaynakları, illüzyon etkisini bozmak adına tiyatro mekânında gizlenmez.

Epik-Diyalektik tiyatrodaki epizodik geçişler arasında, ışığın karartılması ve sahnenin yeniden aydınlanması tercih edilebileceği gibi sahne değişimlerinin seyirciye gösterilmesi amacıyla ışığın yarım tül perdeye yansıtılması da kullanılabilir.

Işık zamanı gösteren bir belirteç olarak kullanılabilir ancak oyunun atmosferini destekleyici etkisinden sıyrılması gerekir. Bunun için de oyunda zaman gösterimi renklendirilmiş ışıktan arındırılarak yapılır. Bu bağlamda, Brecht'in 'Puntila Ağa ve Uşağı Matti' oyununda oyun alanını sürekli tam ışıklandırırken, gündüz, alacakaranlık veya gece oluşuna göre akça ağaç kabuğundan yapılmış fona ya da tam ya da yarım ışıklandırma uygulanması ya da hiç ışık almamasının tercih edilmesi örnek verilebilir (Brecht, 1997, s.368). Böylece, atmosfer etkisi arka fona yerleştirilmiş, oyunun geri kalan gösteriminden ayrılmıştır. Yine aynı oyunda Brecht, renklendirilmiş ışığa başvurmaksızın sahne zemini, kostümün renkleri aracılığıyla renk kontrastları sağlamıştır.

Brecht'in 'Sivri Kafalılar' oyununda ışıkla düşürülen yazının bir bilgiyi iletme ve vurgulama amacıyla kullanımı da Gerçekçi tiyatrodakinden farklı bir kullanımını göstermektedir.

“Karşıdaki bir binanın arka duvarında ışıkla düşürülen bir yazı görünür. Herkes o yana dönerek okur. Yazı şöyledir: "Devlet Vekili, her saat başı büyük mücadeleye ilişkin haberleri almaktadır. Orak'çıların ülke başkentine yürüyüşü durdurulmuş görünüyor. Marabaların hükümet kuvvetlerine saldırısı sürmektedir (Brecht,1991, s.43)”.

3.3.11.Müzik ve şarkı

Gerçekçi tiyatrodaki müzik, oyunun atmosferinin kurulması ve dramatik etkinin artırılması amacıyla kullanılmaktaydı. Epik-Diyalektik tiyatrodaki seyircinin müzik aracılığıyla yaratılan duygusal haz etkisinden arındırılması amaçlanır. Brecht, müziğin seyirci üzerinde yarattığı illüzyonist tahakküme ve müziğin seyircinin duygularını sömüren bir araç olarak kullanılmasına karşı çıkmıştır. Epik-Diyalektik tiyatrodaki müzik ve şarkı kullanımı üzerine yorumlarını dramatik operaya karşı düşünceleri üzerinden okumak mümkündür. Dramatik opera eserinin bütünleştirici müziğinde, bir ses akışı diğerini getirmektedir. Epik-Diyalektik tiyatrodaki müziğin yarattığı bu bütüncül etki aranmaz, zıtlıklar terslikler bu akış etkisini bozmak için kullanılır. Müzik, başlı başına bir yorum aracıdır ve sahnede gerçekleşen olaylara kimi zaman karşı tavır alarak, kimi zaman taraf olarak oyuncunun gestusunu ortaya çıkarmayı kolaylaştıran bir unsur olarak kullanılır. Tavırdan kasıt, müzisyene müzik yaparken politik bir tutum geliştirme olanağının sağlanmasıdır.

Brecht, müziğin lirizmle olan sıkı ilişkisini sorgulamış ve müziğin seyirci üzerinde yarattığı tahakkümcü, duygusal etkisinden nasıl arındırılacağı üzerine düşünmüştür. Bu bağlamda, yaşadığı dönemde ucuz gözüyle bakılan kabare şarkılarını, karakterin psikolojik arka planına çok değinmediği ve onu genel hatlarıyla verdiği için gestus müziğini yaratmak konusunda kendi tiyatrosuna yakın bulmuştur (Brecht, 1981, s.248).

Duygusal etkileyciliğinden arındığında müziğin seyirci üzerinde yarattığı etkinin değişmesindeki gibi oyuncu üzerinde yarattığı etki de değişmektedir. Gestusa dayanan bir müzik, oyuncunun şarkıyı icra etme biçimini de değişmektedir. Oyuncu, dramatik bir eserde olduğu gibi şarkı söylediğinin fark etmiyormuş gibi icrasını gerçekleştirmemekte; şarkı söyleyen biri olduğunu göstererek şarkı söylemektedir. Oyuncunun, kimi zaman müziğe karşı ve onun ritminden bağımsız olarak icrasını gerçekleştirme özgürlüğü vardır. Dramatik yapıyla sergilenen bir operada olduğu gibi şarkının duygusal atmosferine kapılıp şarkı söylerken duygularını açığa çıkaran bir oyuncu olarak değil şarkıyı icra ederken gerçekleşen bedensel değişimini ve jestlerini gösteren bir oyuncu olarak sahnede varlığını

gösterir. Brecht ‘Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü’ üzerine aldığı notlarda, Kurt Weil’in müziğinden yola çıkarak dramatik ve epik-diyalektik bir yapıtta müziğin kullanımı arasındaki farklılıkları oldukça net ayrımlarla belirtmiştir (Brecht, 1997, s.397-398).

Tablo 3. 1. *Dramatik Operada ve Epik Tiyatroda Müziğin Kullanımı Arasındaki Farklılıklar*

Dramatik Operada Müzik	Epik Tiyatroda Müzik
Olayları seyirciye sunar.	Seyirci ile olaylar arasına girer.
Metni pekiştirir.	Metni yorumlar.
Metni oluşturur.	Metni varsayar.
Metni süsler.	Metne karşı bir tavır alır.
Ruh durumlarını anlatır.	Davranışları verir, tutumları gösterir
Müzik konuya en yardımcı ögedir.	Müzik bağımsız bir yorumlayıcıdır.
İllüzyon yaratır.	Tavır alır.

Müziğin ve şarkının kullanımının yanı sıra icra edilebilirliğindeki kolaylık da önemlidir. Çok karmaşık olan ve sadece virtüözler tarafından icra edilebilen, icra edilmesi için özel mekân gereksinimi duyulan seçkin müzik anlayışı da Epik-Diyalektik tiyatrodan yer almaz. Brecht, politik olmayan ustası Schönberg’e karşı Hanns Eisler’in toplantı salonlarında, spor salonlarında, tiyatrolarda milyonlara yankılanan politik müziğini daha değerli bulduğunu ifade etmiştir (Brecht, 2006, s.81).

3.3.12.Tiyatro mekânı

Tiyatro mekanının oyuncu-seyirci ilişkisi üzerindeki etkisi, 20. yüzyıl tiyatrosunda önemli tartışmalardan biri olmuştur. Tiyatro mekânında, seyircilerin sahneye göre konumu, seyir yerinin aydınlatılması ya da karatılması, sahne ile seyir yeri arasındaki mesafenin yakınlığı ve uzaklığı, sahnenin yüksekliği ya da seyir yeri ile aynı zeminde olması, sahne perdesinin kullanılması ya da kullanılmaması ya da kullanılma zamanı gibi unsurların nasıl yer alması gerektiği tartışılmıştır. Tartışmanın temel çıkış noktası; bu seçimlerin, seyircinin tiyatro mekânı içindeki rolünü ve dolayısıyla izlediği şey karşısında algısını, düşüncelerini değiştirdiği düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Brecht, tiyatro mekanının kullanımını, yönetmenin oyuncu-seyirci ilişkisini nasıl yorumladığının bir göstergesi olarak okumuştur. Gerçekçi tiyatrodan mekânın seyirci üzerindeki sahne lehine olan hegemonik ilişkisini sorgulamış ve bu ilişki biçimini değiştirmek için çeşitli denemeler yapmıştır. Gerçekçi tiyatrodan kullanılan çerçeveye

sahneyi de bu nedenle sorunsallaştırmıştır. Çünkü ona göre sahnenin seyirciyle olan ilişkisini değiştirmenin bir aracı da tiyatro mekanıdır. Bu nedenle Brecht, boks ringlerini, konferans salonlarını, konser alanlarını, emekçi sınıfın gittiği eğlence yerlerini sahne olarak kullanmayı daha anlamlı bulmuştur (Nutku, 1985, s.162). Bununla birlikte çerçeve sahnenin özelliklerini taşıyan Berliner Ensemble sahnesini de kullanmıştır.

Bir yönetmen olarak Brecht'in çerçeve sahneye bakışı, klasik dramatik bir oyun metnine bakışından farksızdır. Berliner Ensemble gibi çerçeve sahnenin özelliklerini taşıyan bir sahne kullansa da onun kullanılma biçimini ve seyirciyle kurduğu ilişkiyi değiştirmiştir. Tiyatronun tiyatrallığını vurgulayan her şeyi tiyatro mekanında görünür kılmıştır. Müzisyenler, bir çukurun içinde ya da gizli bir mekânda değil sahnede konumlanmış, dekor değişimleri karanlıkta değil seyircinin önünde yapılmıştır. Sahne aydınlatmasında kullanılan ışık kaynakları görünür kılınmıştır. Seyircinin konumunu değiştiremse de oyuncunun sahneden seyirciyle kurduğu ilişkiyi değiştirmiştir. Oyuncu, anlatımcı yapı içinde, doğrudan seyirciye yönelmiş ya da onun seyir yerindeki varlığını bir an bile unutmadan oynamıştır. Sahnede kullanılan kadife perde yerine tül perde kullanmıştır. Bu tercihin arkasında; kadife perde sahne ile seyir yeri arasındaki ayrımı belirginleştirirken, tül perde ile sahne-seyir arasındaki bağın asla kopmayacağı düşüncesi yatmaktadır. Bunun yanı sıra; ağır kadife perdenin sahnelerde bitmişlik duygusunu uyandırmasına karşılık tül perdenin uçuşan bir ileri yürüyüşü uyandırması, kadife perdenin açılıp kapatılmasındaki hantallık ve ağırlık yerine tül perdenin hızlıca açılıp kapatılmasındaki pratikliği önemsemiştir. Ayrıca, oyun içinde anlatımcı yapıya geçildiğinde, oyuncular tül perdenin önünde ya da sahnenin orta yerinde dikilerek oyun-anlatı ayrımının belirginleşmesine yardımcı olması, tül perdenin tercih edilmesindeki bir başka sebeptir. Brecht, kadife perdenin oyunun bitişini haber veren bir unsur olarak kullanılabileceğini de belirtmiştir (Brecht, 1990, s.143-145).

3.3.13.Görüntü ve ses teknolojileri

Epik-Diyalektik tiyatroda yanılısama etkisinin yaratılmasını engellemek amacıyla projeksiyon ile yansıtılan görüntüler, görüntünün görüntü niteliğini vurgulayan bir çerçeve içinde sunulur.

Projeksiyon aracılığıyla sahne olayına tavrın alınması, görüntüde sunulan gerçeklik ile sahnede canlandırılan gerçeklik arasında karşıtlık yaratılması amaçlanır. Bu ikilik, hangi görüntünün daha baskın bir gerçeklik sunduğunu tartışmalı bir duruma getirir. Benzer

durum, kullanılan ses teknolojilerinin kullanımında da geçerli olabilmektedir. Özellikle dışarıdan gelen sesler, anonslar sahne gerçekliğine ters bir etki yaratmak amacıyla kullanılmaktadır.

Benjamin, Neher'in projeksiyonlarının genellikle materyalist idealara dayandığını ve hakiki durumları üreten idealar olduklarını vurgulamıştır (Benjamin, 2014, s.26). Neher'in görüntülerinden yola çıkılarak Epik-Diyalektik tiyatrodaki projeksiyon kullanımının, sahnede gösterilen dramatik gerçeklikle çelişki yaratmak amacını taşıdığı söylenebilir. Çelişki, sahne olayına karşı gösterilen tavrın açık edilmesini sağlar. Karakterin bilmediği genellikle tarihsel olan bir gerçeğin görüntü, belge ve film kullanılarak projeksiyon aracılığıyla yansıtılmasıyla yaratılan çelişki ile seyircinin eleştirel tutumunu harekete geçirmek amaçlanır.

“Neher, "Galilei"yi Rönesans dönemine ait haritaların, belgelerin ve sanat eserlerinin projeksiyonların önüne yerleştirdi; Piscator Tiyatrosunda Heartfield, "Tai Yang Uyanıyor"da, döner konumda ve üstlerinde yazılar bulunan bayraklardan oluşma bir arka düzlem kullandı; bu bayraklar, siyasi durumda sahnedekilerin bilmedikleri değişiklikleri işaretliyordu (Brecht, 1993, s.101)”.

Epik-Diyalektik tiyatrodaki tiyatronun yazınsallaştırılması amacıyla epizot başlıklarının, oyunun öyküsünde dramatik etki yaratacak bir olayın projeksiyon aracılığıyla aktarılmasıyla bu etkiden arındırılmasının sağlanması da projeksiyonun oyunun eylemini duraklatmasına örnektir.

3.3.14.Oyuncu; epik oyunculuk

Epik-Diyalektik rejî oyunculuk çalışmasında bir rolün icrası için yapılan çalışmalar; oyuncunun rolün gerçekliğine ilişkin seyircide etki yaratmasına yönelik doğalcı oyunculuk yöntemi çalışmalarının aksine, oyuncunun icra edeceği role karşı geliştireceği tutum ve savların bulunması, oynanması üzerine kuruludur.

Sahneleme sürecinde, oyuncunun oynadığı rol ile bütünüyle özdeşleşme kurmasından kaçınılır. Özdeşleşme, psikolojik bir süreçtir. Kavram, kısaca psikolojide sevilen ya da nefret edilen bir kişinin birçok özelliğine sahip çıkmak olarak tanımlanır (Haspolat, 2022, s.2). Tiyatrodaki özdeşleşme, oyuncunun sahnede öykündüğü kişilerle, seyircinin oyuncunun oynadığı rol ile duygusal bağ kurması ve onu benimsemesi olarak ifade edilebilir.

Özdeşleşmenin yarattığı psikolojik etkinin, seyircinin öykünme ile duyduğu duygusal ve duygusal haz olarak ortaya çıktığı düşünülmekte ve bu haz, katharsis kavramıyla ifade edilmektedir. Arınma işlevi, oyunun sonlanmasıyla seyircinin ve oyuncunun oyun-gerçeklik arasında kurduğu özdeşimin ortadan kalkması sonucunda kötü duygularından sıyrıldığı düşüncesine dayanmaktadır. Arınma, bir dengeye ulaşma amacını beraberinde getirmektedir. Seyirci ve oyuncu, tragedya aracılığıyla yaşadığı gerilimden, öykünülen kişiye duyduğu acıma ve korku duyguları aracılığıyla bu duygularından arınarak dengeye ulaşır. Dengeye ulaşmak, bir anlamda durağan hale geri dönmek demektir. Seyircinin düşünsel sürecini harekete geçirmek isteyen Brecht'in özdeşleşme konusunda karşı çıktığı nokta da budur. Brecht özdeşleşmeyi, insana değişken, çevreye de durağan bir nesne gözüyle bakan bir dönemin büyük artistik aracı olarak görmüştür. Özdeşleşmenin ilk haline, Aristocu tiyatrodaki korku ve acıma duygusuyla sınırlandırılmış öykünmeye karşı çıktığı gibi ruhsal özdeşleşme eyleminin yüzyıllar içinde değişime uğrayarak Gerçekçi tiyatrodaki boyuta da açıkça karşı çıkmıştır (Brecht, 1982, s.149). Çünkü burada da oyuncu, kendi bedenini ve duygularını bir rolün egemenliğine teslim eden bir nesneye Brecht'in tabiriyle bir sanat hizmetkarına dönüşerek sahnede kendi varlığını yok etmektedir (Brecht, 1981, 238). Ayrıca olay örgüsünün tahakkümü altında yalnızca duygulara ve gerilim etkisine yönelmekte, rolün icrasını gerçekleştirirken yalnızca psikolojik jest ve tavırlarını göstermeye yönlendirilmektedir.

Brecht, özdeşleşmenin işlevini, burjuva ideallerinin sahnede temsil edilmesi olarak görmekteydi. Burjuva tiyatrosunun doruğu olarak gördüğü her ne kadar onu Alman Gerçekçi tiyatro yönetmenlerinden daha iyi bulsa da Stanislavski'ye ve eğitim sistemine de bu nedenle de karşı çıkmaktaydı. Çünkü yönetmen tarafından özdeşleşmenin tercih edilmesiyle, tiyatronun iki önemli unsuru; oyuncunun ve seyircinin ilişkisi ve bu ilişkinin iki taraf üzerinde yaratacağı etki belirlenmektedir. Özdeşleşme, oyuncunun rol, seyircinin oyuncu ile kurduğu ilişkiyi doğrudan belirlemektedir ve bu ilişki politiktir.

“Brecht özdeşleşmenin etkisini hep eleştirmişti, özellikle “Faşizmin Teatrallığı” yazısında, bu etkinin politikaya nasıl aktarıldığını, orada yaşamakta ve yansıtılmakta olduğunu dile getirmişti. Politikanın estetize edilmesi, faşizmde özdeşleşme yoluyla gerçekleşir, eski tiyatronun duygusal etkisi, burada kıyıcı bir biçime bürünmüştür. Walter Benjamin'in politikanın estetize edilmesine karşı, sanatın politize edilmesi çağrısının temelinde de Brecht'in bu tespiti yer almaktadır. Bu tarihsel deneyim, Brecht için basit bir tekrür değildir, onunla Doğu Almanya'nın kültür politikası arasındaki en asal karşıtlığa da işaret eder: Doğu Almanya'nın kültür politikası, iyi

idealin propagandası için, burjuva geleneğinin “kendinde” birey anlayışına, özdeşleşmeye olumlu bakılabileceği görüşündedir (Karacabey, 2009, s.33)”.

Özdeşleşmenin kırılması amacını taşıdığından ötürü Epik-Diyalektik tiyatrodaki duygunun yok sayıldığı düşünülmemelidir. Epik-Diyalektik tiyatro, seyirciyi sadece katharsise yönlendiren illüzyonist etki yaratan duygulardan yoksun bırakır. Öte yandan, özdeşleşmenin tamamen ortadan kalması da söz konusu değildir.

“Oyunun en dramatik sahnesi bu sahne, demek ki seyirci dramatik olanı epik olana yeğliyor. Gerçekte ise epik tiyatro, heyecan verici olayları, karambolları, komploları, ruhsal süreçleri, vb. de en az bunların dışında kalan olgular kadar güçlü olarak işleme yetisindedir. Bu sahnede seyirci dilsiz Katrin ile özdeşleşebilir; seyirci bu varlıkla duygudaşlığa girebilir ve kendi içinde de öylesi güçlerin bulunduğunu sevinçle hissedebilir, etsin! Ama herhalde oyun boyunca tümüyle kendini kaptırıp gitmiş olamaz; örneğin ilk sahnelerde bu hemen hiç mümkün değildir (Brecht, 1994, s.118)”.

Epik-Diyalektik tiyatrodaki oyun sergilenirken seyirci ve rol arasında kurulan bu ilişkinin benzeri, prova sürecinde de oyuncu ve rol arasında kurulmaktadır. Oyuncunun rol çalışmalarında oynadığı rol ile özdeşleşmesinde bir sakınca yoktur ancak bu, prova sürecinde aşılması gereken bir durumdur. Bu, içsel ile dışsalın birlikteliğini ve bu birlikteliğin aşılmasını ifade eden diyalektik yöntemin de bir sonucudur. Prova sürecinde oyuncunun kurduğu özdeşim, belirli bir noktada kırılmalı ve role belirli bir mesafeden bakılabileceği bir zemine doğru yol alınmalı ve oyuncunun özdeşim yoluyla yaşadığı duygular da araştırılmalıdır. Duyguların hangi koşullar altında hissedildiğinin ortaya konulmasına odaklanılmalıdır. “Duygular her vakit, tümüyle belirli ve sınıflara göre ayrılmış bir temele dayanırlar; her defasında tarihsel ve ayırıcı özelliklerle sınırlanmış biçimde açığa vururlar kendilerini (Brecht, 1981, s.208)”. Duyguların sınıfsal bir zemine oturtulması, bir rolün sahnede bir şeye üzülemeyeceği ya da bir şeyden korkmayacağı anlamına gelmemektedir. Oyuncu; yaşadığı duygu hakkında seyircinin bir yargıya varmasını sağladığı ya da rolün sahnede yaşadığı duygunun koşullarını vurguladığı sürece, oynadığı sürece role ilişkin duyguları yaşamakta serbesttir.

Özdeşleşmenin oyunculuk aracılığıyla kırılmasına Brecht’in köşe başı anlatıcısıyla izah ettiği oyunculuk tavrı örnek oluşturmaktadır. Brecht, burada daha önce bir olaya tanık olmuş bir anlatıcılığı tasvir eder (Brecht, 1981, s.11-14). Anlatıcının görevi, seyircinin gördüğü olay karşısında kendi yargısını oluşturabilecek şekilde olaya dahil olan her kişinin

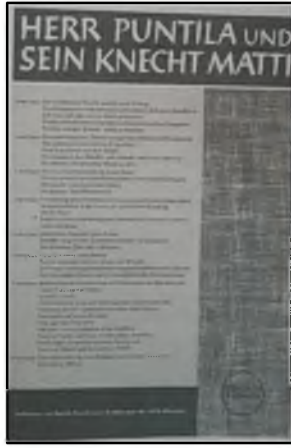
davranışının belirli bir mesafeden anlatılmasını sağlamaktır. Oyuncu, bir tanıgın gözünden anlatır gibi oynadığında, anlatıyı oluştururken illüzyon yaratacak canlandırmalardan kaçındığında, anlatının toplumsal politik değerini aktardığında ve seyircinin karakterlerin davranışları üzerinden yargıya varmasını sağladığında, seyirci ve oyuncu arasında özdeşleme olmayacaktır. Seyirci, sahnedeki olayın o sırada gerçekleştiği izlenimine kapılmadığı için sahne ile seyirci arasında bir yanılsama kurulmayacaktır. Bu gerekliliğin nedenine gelince; böylesi bir tavra bürünen oyuncu, seyircinin dikkatini olayı yaşayan kişilerin nasıl hissettiğine çekmemektedir aksine oyuncunun amacı, kişilerin içinde bulundukları koşullarda olaylara ya da durumlara nasıl tavır ve tutum takındıklarını göstermektir. Böylelikle, olayın duygusal etkisini üreten bir oyuncu yerine, onun hangi koşullar altında gerçekleştiğine işaret eden bir oyuncu davranışı gerçekleşmiş olur. Seyirci, oyunculardaki bilincin dışına bırakılmayan bir konumda yer alarak, oyuncu ile tiyatral ilişkisini dolaysız olarak gerçekleştirme özgürlüğüne kavuşur. Böylelikle, seyircinin rol ile kurduğu özdeşimin kırılmasının yanı sıra kanıksadığı, özdeşleştiği bir gerçekliğin kırılması da sağlanabilir.

Özdeşleşmenin kırılması, oyuncunun sahnede bir rolün icrasını gerçekleştirirken aynı zamanda kendi olarak o role ilişkin yorumunu eş zamanlı olarak göstermesine bağlıdır. Oyuncu gösterilen kişi değil, gösteren kişi olduğunu asla unutmaz ve unutulmasına da izin vermez (Brecht, 1997, s.225). Oyuncunun paradoksu ve oynama itkisi de tam buradan doğmaktadır. Çünkü bu eş zamanlı gösterim hali, oyuncunun hem bir rolü içsel olarak anlamının hem de ona dışarıdan bakmanın çelişkisini aynı anda yaşadığı bir sürece işaret eder. Oyuncunun kimi zaman rolün tarafını tutarken kimi zaman da ona karşı tutum geliştirmesiyle oyuncu ve rol arasındaki çelişkinin seyirciye gösterilmesi sağlanır (Brecht, 1981, s.203). Seyirci de oyuncunun yaşadığı bu çelişkiye tanık olur. Bu ikili yapıyla, oyun metninin oyuncu ve seyirci üzerindeki egemenliğinin ortadan kalkması amaçlanır.

3.3.15. Afiş ve diğer tanıtım materyalleri

Epik-Diyalektik tiyatrodaki bir anlatım aracı olarak afiş kullanımının, yönetmenin tiyatronun seyirciyle kurduğu geleneksel ilişkinin bozulması ve farklı bir ilişkinin yeniden kurulması amacıyla yönelik olarak gerçekleştiği söylenebilir. Gerçekçi tiyatro afişlerinden farklı olarak; afiş tasarımlarında durağan, tek merkezli resimler yerine, bir devinimi vurgulayan, çok merkezli tasarımlar tercih edilmiştir. Seyirciyle kurulan ilk ilişki, oyunun

ismi ve afiş tasarımıyla gerçekleştiğinden afiş tanıtım aracı niteliğinin yanında yönetmenin tiyatro anlayışının bir parçası olarak görülmüştür. Brecht'in, yazdığı ve uyarladığı oyunların isimleri konusunda tekrar tekrar düşünmesi ve daha sonradan bazı isimlerinde değişiklik yapmasının; seyirciyle kurulan bu ilk iletişime verdiği önemden kaynaklandığı düşünülmektedir. Afiş örneklerinde görülebileceği gibi, oyun isimlerinde işçi sınıfı ve toprak sahibi arasındaki hegemonik ilişkinin varlığına gönderme yapan 'Puntila Ağa ve Uşağı Matti' gibi bir ismi seçtiği gibi, savaşın ticaretini yaparak, şeytanla sofraya oturmayı göze alan 'Cesaret Ana ve Çocukları' gibi ironik bir ismi de tercih edebilmektedir. (Brecht, 1997h, s.248) Koşulların kişileri sürüklediği durumu ifade eden ve asıl yapıya vurgu yapan 'Kafkas Tebeşir Dairesi' gibi bir ismi de koyabilmektedir.



Görsel 3.5

'Puntila Ağa ve Uşağı Matti' afişi (1949)
(Brecht, 1994, s.9)



Görsel 3.6.

'Kafkas Tebeşir Dairesi' afişi (1986) (<http-4>)



Görsel 3.7. 'Cesaret Ana ve Çocukları' afişi (1978) (<http-5>)

Oyunun fabelinin merkeze yerleştirildiği Puntila Ağa ve Uşağı Matti' afişinde seyirci, oyuna gelmeden önce afiş aracılığıyla oyunda geçen olayları baştan sona okuyabilmektedir. Bu, yönetmenin olay örgüsüne, karakterin içinde bulunduğu çatışmaya odaklanılmasını sağlayan sahne-seyirci ilişkisi yerine, bildiği bir öykünün, nasıl ve hangi koşullarda gerçekleşeceğini merak eden sahne-seyirci ilişkisine dair bulunduğu isteğinin açık çağrısıdır.

Öykünün, seyirciye birleştirilmesi gereken bir puzzle parçaları olarak sunulduğu 'Kafkas Tebeşir Dairesi' afişinde, Gruşa'yı tebeşir çembere getiren koşulları gösteren resimler, küçük parçalar halinde afişe yerleştirilmiştir. Gruşa'nın Michel'i çemberden çekip çıkaramadığı an, afiş düzleminde merkeze yerleştirilerek Azdak'ın çember

sınamasına karşın Gruşa'nın gösterdiği tavır önceden iletilmiştir. Bu, aynı zamanda öykünün sonunda ne olacağına dair merak duygusunun önceden söndürülmesine yönelik bir tercihtir.

Merkezinde baş karakterin yer aldığı 'Cesaret Ana ve Çocukları' oyunun afişindeyse, ana figür merkezde olsa bile çektiği arabanın aydınlığına karşın karanlıkta bırakılması, figürün afişteki başatlığını engellemektedir. Cesarat Ana'nın cesaretle hiçbir ilgisi olmayan eğilmiş haldeki duruşu, çektiği arabanın ağırlığını yüklenmiş ve yıpranmış görüntüsü, bilindik bir cesaret kavramından bahsedilmediğini de vurgulamaktadır.

4.FEDERİCO GARCİA LORCA’NIN ‘BERNARDA ALBA’NIN EVİ’ OYUNUNUN EPİK-DİYALEKTİK TİYATROYA UYARLANMASI

4.1.Oyun Ekibi

Oyuncu ekibi oluşturulurken, Türkiye’de gerçekçi bir oyundan Epik-Diyalektik rejiye uyarlanmış az sayıda çalışmanın olduğu göz önünde bulundurularak, daha önce böyle bir çalışmaya dahil olmuş oyuncu arayışına girilmemiştir. Konservatuar eğitimi çalışmalarında daha önce Epik-Diyalektik reji sürecine dahil olmuş olan bazı oyuncularla görüşülmüş ancak proje için ayrılacak zaman ve maddi koşulların yetersizliği gibi sınırlılıklar nedeniyle ekipteki tüm oyuncuların aynı hazır bulunuşluk düzeyinde olması amacı gerçekleştirilememiştir. Bu nedenle, oyuncu ekibinin eğitim ve deneyim açısından karma bir yapıyla oluşturulmasına karar verilmiştir. Oyuncu ekibi oluşturulurken daha önce amatör ya da profesyonel olarak tiyatro oyununda oynamış ve temel düzeyde oyunculuk eğitimi almış kişiler seçilmiştir. Üç kişilik oyuncu ekibi, konservatuar mezunu bir üyeden (Begüm Akova), özel oyunculuk kursu mezunu iki üyeden (Ayşegül Verdi ve Deniz Eylem Çubuk) oluşmaktadır.

Oyunun müzisyeni (Hakan Çetinkaya), daha önce tiyatro şarkıları bestelemiş olan mesleğini profesyonel olarak icra eden bir müzisyendir.

Dekor-kostüm-maske tasarımcısı (Tuba Kaya), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Dekorları ve Kostümü Tasarımı Bölümü üçüncü sınıf öğrencisidir.

Işık tasarımcısı, (Işık Sam Saylav), set ışığı ve tiyatro ışığı konusunda bilgili ve deneyimli olan bir film yönetmenidir.

Kukla tasarımcısı (Onur Keskin), profesyonel olarak kukla tasarımcılığı ve oynatıcılığı yapan bir tiyatrocudur.

Afiş tasarımcısı, (Tolgay Palaska) afiş tasarımını profesyonel olarak icra eden bir ressamdır.

Epizot geçişleri ve hareket düzeninin tasarımcısı (Elif Akbay Doğan) profesyonel koreograf ve dansçıdır.

Sonuç olarak; oyun ekibinin oluşturulmasında, belirlenen maddi koşullara, takvime uyum sağlayabilen kişilerin seçilmesi dikkate alınmıştır.

4.2.Gerçekçi Metnin Epik-Diyalektik Reji Metnine Dönüşüm Süreci

4.2.1.Federico Garcia Lorca

Federico Garcia Lorca, 5 Haziran 1898’de evlenmeden önce öğretmenlik yapmış olan şiir ve müzik tutkunu annesi Vicenta Lorca ve toprak sahibi olan Victor Hugo hayranı babası Federico Garcia Rodríguez’in çocuğu olarak Granada yakınlarındaki Fuente Vaqueros kasabasında doğar ([http-6](#)).

Çocukluk yıllarında halk ezgileriyle ve öyküleriyle büyüyen Lorca, annesinden solfej, halasından gitar eğitimi alır ve çocukluğunun en önemli uğraşı müzik olur. On yaşından sonra, İtalyan besteci Verdi’nin yetiştirdiği Antonio Segura’nın gözetiminde piyano ve kompozisyon dersleri alır (Maden, 2007, s.9). Çabuk hastalanan bir bünyeye sahip olduğu için dadıları ve annesi tarafından üzerine titrenen bir çocuk olarak büyür. 1909’da aile, çocuklarının eğitimi için kasabadan Granada’ya taşınır. Aile, yaz mevsimlerinde köye gitmeye devam eder ve Lorca çocukluğunu bu köy yaşamının içinde geçirir (Gison, 1976, s.12). İlkokul eğitimini Granada’da Sagrado Corazon de Jesus kolejinde ve lise yıllarının bir dönemini bir hastalık geçirerek ayrıldığı Almera Lisesi’inde, kalan dönemini Granada’da ailesinin yanında kalarak Sagrado Corazón de Jesús Lisesi’nde tamamlar ([http-7](#)). 1914’te hukuk ve edebiyat eğitimi için Granada Üniversitesi’ne yazılır. 1916’da müzik hocası Antonio Segura’nın ölümüyle müziği bırakır ve kalemi ilk kez eline alarak ‘Halkım’ adlı yazıyı yazar. Aynı yıl yaptığı bir gezideki izlenimlerini kâğıda aktarır daha sonra bu yazılar ‘İzlenimler ve Peyzajlar’ adıyla yayımlanacak olan kitabının ilk taslağını oluşturur. 1917’de yıl ilk kitabı olan ‘Simgesel Düşlem’ yayımlanır. Aynı yıl Lorca, El Rinconcillo (küçük köşe) adını verdikleri bir grupta dostlarıyla toplanarak sanatsal üretimlerini paylaştıkları ve sohbet ettikleri bir grup oluşturur (Maden, 2007, s.9). Lorca, 1918’de Madrid’e taşınır ve burada kaldığı yurt olan Residencia de Estudiantes’te kültür ve sanat alanındaki seminerlere katılır. Bir yurt olmaktan çok öte olan Residencia de Estudiantes, özgürlükçü ve aydın kişilerin geldiği bir kültür sanat merkezidir. Lorca, bu yurttaki yıllarda Luis Buñuel, Rafael Alberti ve Salvador Dalí ile tanışır, gerçeküstü anlatım konusunda onlardan etkilenir. Burada verdiği bir seminerde ünlü ‘duende’ kavramından bahseder (Karaca, 2014, s.1).

1920’de bir şiir kitabı yayımlanır ve ilk oyunu olan ‘Kelebeğin Laneti’ İngilizce çevrisindeki adıyla ‘Kelebeğin Kötü Büyüsü’nü yazar. Bu oyun, onun tiyatro çevresine girmesinde etkili olur. ‘Kelebeğin Laneti’ sayesinde Lorca, bir dostu aracılığıyla Eslava

Tiyatrosu yönetmeni ve yazar Gregorio Martinez Sierra ile tanışır ([http-8](#)) ve tiyatroya ilgisi başlar. Aynı yıl Sierra'nın siparişi üzerine 'Pervanenin Nazarı Değdi' adındaki oyunu yazar, oyun ancak 1922'de sergilenir (Maden, 2007, s. 13). 1922'de müzisyen dostu Manuel de Falla'nın öncülüğünde kaybolmaya yüz tutmuş yerel zenginliklerin yeniden kazanılması için Granada'da 'Cante Jonto' şenliği düzenlenir. Lorca, bu şenlikte bir konferans verir ve daha sonra kitap halinde yayımlayacağı şiirlerini bu şenlik için yazar ([http-9](#)). 1923'te bayram için gittiği Granada'daki evinde yüzü çocuk, yirmisi yetişkin olan yüz yirmi kişilik bir seyirci grubuna kukla gösterisi düzenler (Maden, 2007, s.14). Okul dönemini Madrid'te, tatil dönemlerini Granada'da geçirdiği 1924 yılında, 'İspanyol Guardia Civil'i Romansı'nı ve 'Maria Pineda' 'Kunduracı Güzeli' (Ayakkabıcının Karısı), 'İhtiyar Kız Dona Rosita ya da Çiçeklerin Dili' (Kız Kurusu Gül Hanım) oyunlarını kaleme alır. 1926'da 'Don Perlimplin ile Belisa'nın Bahçede Sevişmesi' oyununu yazar (Maden, 2007, s.15-16). 1926'da Lorca, El Rinconcillo'dan arkadaşları olan Falla, De Los Ríos ve Hermenegildo Lanz ile Granada'da bir sanat merkezi olarak tasarladıkları 'Ateneo de Granada'yı kurar ve 1928 yılına kadar burada sanatsal faaliyetlerine devam eder ve 'Gallo' (Horoz) adında bir dergi çıkarmaya başlar ([http-10](#)). 1928'de 'Genç Kız, Denizci ve Öğrenci' ve 'Buster Keaton'ın Gezisi' skeçleri yayımlanır (Maden, 2007, s.21). 1929'da öğretmeni Fernando De Los Ríos aracılığıyla Amerika'ya Colombia Üniversite'sine öğrenci olarak gider. 1929'dan 1930 yılına kadar Amerika'da ve kısa bir dönem de Küba'da kalır. 1929-1930 döneminde 'Beş Yıl Geçerse' ve 'Halk' (Seyirci) adlı oyunlarını kaleme alır (Taydaş, 1998, s.17). 1931'de, İspanya kırsalına tiyatroyu yaymak amacıyla yurda geri döner ([http-11](#)). Hayalini, Ulusal Eğitim Bakanı Fernando De Los Rios'un onayı ve para yardımıyla kurduğu gezici üniversite tiyatrosu 'La Barraca' ile 1932 yılında gerçekleştirir. İspanya'yı köy köy dolaşıp devrimci bir anlayışla büyük İspanyol klasiklerinden temsiller vermeye başlar (Maden, 2007, s.25). 1933'te 'Kanlı Düğün', 'Don Perlimplin ile Belisa'nın Bahçede Sevişmesi' oyunları sergilenir, aynı yılın yaz ayında ekibiyle birlikte Arjantin'e turne yapar. 1934'te Buenos Aires'te 'Kunduracı Güzeli' (Ayakkabıcının Karısı) oyununu ellinci kez oynar. Aynı yıl, 'Mariana Pineda' oyunu prömiyerini yapar ve Uruguay'a geçer. Uruguay'da 'Yerma'yı yazar, bitirdiğinde İspanya'da bir tiyatrodaki 'Yerma' sergilenir. Buenos Aires'e döner ve Lope De Vega'dan uyarladığı 'Budala Kız' oyununu bitirir ve orada seyircilere okur. Aynı yılın sonunda yurda döner. 1935'te 'Don Cristobita ile Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü' nü yazar ve oyun oynanır. 1936'da Rafael Alberti onuruna

verilen yemekte, Lorca ve arkadaşları faşizm karşıtı bir bildiriye imzalar. İç savaşın yarattığı ölümler ve kargaşa ortamında Madrid’te kalmak ve Granada’ya dönmek konusunda kararsızlık yaşayan Lorca sonunda kararını verir ve 17 Temmuz 1936’da Madrid’ten Granada’ya dönüş yapar (Gibson, 1976, s.57). 19 Ağustos günü, Franco destekçisi silahlı militanlar tarafından, aile dostu Luis Rosales’in evinden alınıp Granada yakınlarındaki Fuente’de kurşuna dizilerek katledilir.

Lorca’nın tiyatro eserleri, 1920-1929 arası oyunları ve 1933-1936 arası oyunları olarak iki dönemde incelenmiştir. Bu iki dönemin arasında yazdığı ‘Beş Yıl Geçerse’, ‘Halk’ (Seyirci) gerçeküstücü tiyatro deneyleri olarak, ‘Eskicinin Tazesi’ üslup açısından bir geçiş oyunu olarak nitelenmektedir (Pattison, 2000, s.149). ‘Kelebeğin Laneti’, ‘Maria Pineda’ ‘Don Perlimplin ile Belisa’nın Bahçede Sevişmesi’ adındaki kısa oyunu, ‘Cachiporra’nın Kuklaları’, ‘Ayakkabıcının Karısı’ ‘İhtiyar Kız Dona Rosita ya da Çiçeklerin Dili’ (Kız Kurusu Gül Hanım) olarak sayılan ilk dönem oyunları, oda oyunları olarak nitelenmekte ve daha çok fars ve trajedi türlerinin etkilerini taşımaktadır. Lorca’nın şiirsel dünyası ve halk edebiyatının izleri bu oyunlarda görülmektedir (Tayda, 1998, s.16). Bunların dışında ‘Buster Keaton’ın Gezintisi’ ‘Düşlem’ ‘Genç Kız, Denizci ve Öğrenci’ adında üç skeci de bulunmaktadır (Maden, 2007, s.57). ‘Don Cristobal’ın Kukla Gösterisi’, ‘Don Cristobita ile Dona Rosita’nın Acıklı Güldürüsü’, ‘Kanlı Düğün’, ‘Yerma’, ‘Bernarda Alba’nın Evi’ ikinci dönem oyunları arasında sayılabilir. Her ne kadar genç yaşta öldürülmüş olsa da Lorca’nın ikinci dönem oyunları olgunluk dönemi oyunları olarak nitelendirilir. Lorca, tek bir biçime bağlı kalmadan yazarlık yaşamı boyunca biçim arayışını hep sürdürmüştür. Kukla oyunları, nesnel ve şiirsel tragedyalı, gerçeküstü oyunlarının bu arayışın bir sonucu olduğu söylenebilir. Bu biçimsel arayışın ardında biçim ve öz diyalektiğini oluşturmak yatar. Lorca, herkesin anlayabileceği bir sanatı icra etmeyi amaçladığını ve gül suyunda yıkanmış saçmalıklarla dolu, yalnızca eğlendirmeyi amaç edinen tiyatrolara karşı olduğunu açıkça belirtmiştir (Taydaş, 1998, s.81). Oyunlarında dil ve ritim bakımından Endülüs rengini kullanmış ancak yerelliği oyun metninin katma ögesi olarak değerlendirmiştir. Oyunlarında da görüleceği üzere, Lorca oyunlarında öz, evrenseldir. Bir şair olan Lorca’nın ilk dönem oyunlarında lirimizin etkisi görülse de yazar, son dönemlerinde gerçekçiliğe yaklaşmış ve dramatik biçimi benimsemiştir.

4.2.2. İç savaş öncesi İspanya ve Lorca

20. yüzyılda Avrupa’da ve dünyada ulus devlet anlayışının yaygınlaşmasının bir sonucu olarak imparatorluklar, kaybettikleri sömürgelerini yeniden kazanmak amacıyla bu sömürgelerin bağımsızlık mücadelesine karşı savaş açar. 1898’de Küba’nın bağımsızlığını destekleyen A.B.D. ile girdiği savaş sonucunda İspanya, sömürgelerinin büyük bir bölümünü kaybeder. Bu kayıp, özellikle İspanya İmparatorluğu’nun devamını isteyen koyu Katolik olan elit ve askeri kesim üzerinde hayal kırıklığı yaratır. Onların içinde, yedi nesildir imparatorluğun askeri donanmasına hizmet veren Franco ve ailesi de vardır (Stevenson, 2018). Bu olaydan sonra İspanya toplumu, imparatorluk yanlıları olan milliyetçiler ve demokrasi taraftarları olan cumhuriyetçiler olmak üzere siyasi gerilimin sürekli tırmandığı bir ortama evrilerek iki tarafa ayrılır. 1917’de Rusya’da gerçekleşen devrimin yarattığı yankı ve Benito Mussolini’nin faşist İtalya’sı tarafların kutuplaşmalarında etkili olur. 1923’ten 1931 yılı seçimine kadar ülkeyi Kral III. Alfonso’ya darbe yapan General Miguel Primo de Rivera yönetir. İktidarın baskıcı tutumlarına karşın 1925’te özgürlükçü aydınlar da örgütlenmeye başlar. Madrid’de UFEH (Union Federale de los Estudiantes Hispánicos: Bağımsız İspanyol Öğrencileri Birliği) kurulur, Granada’da ise 1926’da Lorca ve arkadaşları tarafından Ateneo de Granada kurulur (Maden, 2007, s.15).

12 Nisan 1931 seçimlerinde, imparatorluk destekçilerine karşın cumhuriyetçilerin seçimi kazanmasıyla siyasi gerilim daha da tırmanır. Bu seçim ile Kral XIII. Alfonso’nun halk tarafından da istenmediği resmi olarak ilan edilince, Alfonso tahttan feraget etmeden ülkeyi terk eder (Gibson, 1976, s.23). Yeni hükümetin düzenlediği yeni anayasa ile kadınlara genel oy hakkı tanınması, eğitim sisteminin kilise etkisinden arındırılması, adil toprak dağılımının sağlanması gibi yenilikçi yasalar, mülkü, evliliğin kutsallığını ve kiliseyi olduğu gibi muhafaza etmek isteyen gelenekçi milliyetçilerin şiddetli tepkisine yol açar (Gibson, 1976, s.25-26).

Gelenekçilerin ideolojisinin savunusunda önemli bir rol oynayan Falanj Partisi Başkanı Miguel Primo de Rivera’nın oğlu, Jose Antonio Primo de Rivera ve bu partinin kadınlar kolunu yöneten kızı Pilar Primo de Rivera milliyetçi ideolojinin yayılmasında ve şiddetlenen ataerkil geleneğe dayanan bir sosyal modelin halka tanıtılmasında önemli rol oynar. Bernarda Alba’nın kadının kocasına itaat etmesi, iffetli olması, nakış işlemesi ve ev içi görevlerini yerine getirmesi, kadınların cinsel ilişkide fazla tutkulu olmaması gibi erkeklerle kadınlar arasındaki toplumsal cinsiyet rollerinin net bir şekilde çizilmesine

dair oyundaki birçok söyleminin bu kişilerin ifadelerinden alındığı görülmektedir (Constenla, 2009). Aynı zamanda oyunda yine Bernarda aracılığıyla etkisi görülen Cizvitlerin yönettiği kilisenin kutsallığı, özel mülkiyetin en küçük ve önemli temeli aile birliğinin kadınların aleyhine bir sistemle korunması, gerçek İspanyolların, İspanyol olmayanları İspanya'dan arındırması gibi düşünceler de yine bu partinin ideolojisinin yansımasıdır. Aynı zamanda, bu dönemde diğer Avrupa ülkelerinden geri kalmış olan ve ekonomisi tarıma dayanan İspanya'nın ülkede kapitalizmin gelişmesi için tarım burjuvazisini yükseltme çabası, Bernarda'nın tarım ve hayvancılıkla uğraşmasında görülebilir. Oyunda, köyün muhafazakâr erkelerinden ayrılan, özgürlükçü ve yaşam dolu olan orakçıların da cumhuriyetçileri ve dolayısıyla örtük olarak Sovyet-Rusya'yı simgelediği düşünülmektedir. Federico Garcia Lorca, 1931'den öldürüldüğü 1936 yılına kadar Cumhuriyet rejimin yanlısı olarak doğrudan aktif faaliyetlere katılarak seminerler verir, faşizme karşı bildiriler imzalar. Bu dönemde milliyetçiler tarafından Sovyet ajanı olmakla, cinsel tercihi sebebiyle erkek olmamakla, çingene baladlarını yazan bir şair olarak saf İspanyol kanına uygun davranmamakla suçlanır (Maden, 2007, s.35).

1933'te Milli Cephe, halkın demokrasi taleplerine karşın kendini revize ederek İspanya Özerk Halklar Konfederasyonu (CEDA Confederacion Espanola de Derechas Autonomas) adında yeni bir Katolik parti kurarak seçime girer ve seçimi kazanır (Gibson, 1976, s.29). Aynı dönemde, rütbesini daha hızlı yükseltmek amacıyla İspanya'nın sömürgesi olan Fas'a giden Franco, bir ölüm darbesinden sağ çıkmış ve Tanrı'nın eliyle hayata dönen general olarak nam salarak tümgeneralliğe yükselmiştir (Stevenson, 2018). Bu dönemde, sol görüşlü gruplar da de milliyetçilere karşın bir hayli örgütlenerek grevlere ve ayaklanmalara başlar. 1934'te, Asturias'ta işçiler tarafından ilan edilen komün bunun bir örneğidir. İktidardaki sağcı hükümet, komünün dağıtılması için Franco'dan yardım ister. Franco, Afrika'da bir ölüm makinesine dönüştürdüğü lejyonerlerini bu bölgeye yollayarak üç binden fazla ölüme ve otuz binden fazla tutuklanmaya neden olan kanlı bir kıyım gerçekleştirir (http-12). Bu olay, her iki tarafın da şiddet eylemlerine yönelmesine, solcuların daha fazla örgütlenerek Halk Cephesi adında bir parti kurmasına neden olur (Stevenson, 2018).

16 Şubat 1936'da İspanyollar tekrar sandık başına gider ve bu kez Halk Cephesi ufak bir çoğunlukla iktidara gelir (Gibson, 1976, s.33). Ordunun darbe yapmasından endişelenen yeni hükümet, sağcı generalleri İspanya dışına sürgüne yollar. Güneyin generali olarak anılan Franco, Kanarya Adaları'na, Emilio Mola, Pamplona'ya (http-13)

José Sanjurjo, Protekiz'e (http-14) sürgüne gönderilir. Daha önce görevinden istifa etmiş olan Gonzalo Queipo de Llan, aynı yıl, Sevilla'da Halk Cephesi'ne karşı, üç bin yirmi sekiz kişinin ölümüne neden olan kanlı bir eylem başlatır (http-15). Bu gelişmeleri yakından takip eden Franco, gizlice Fas'a gider ve otuz bin askerinden sadakat yemini alır. Hitler ve Mussolini'den Fas'taki askerlerin İspanya'ya taşınması için uçak yardımı ister. Diğer generallerle anlaşarak darbe planına başlar ve darbenin başkomutanı seçilir. 1936'da Toledo'ya yönelerek ülkeyi işgal eder ve böylelikle ülkede iki taraf arasında iç savaş resmen başlar (Stevenson, 2018). Bu dönemde yükselen generallere karşın Lorca'nın 'Dört Katırcı' adlı şarkısının güftesi değiştirilerek darbeci generallerin öleceğini ve zaferin geleceğine dair ifadeleri içeren 'Dört General' şarkısı, sol kesimin popüler devrim şarkılarından biri haline gelir (http-16). İç savaşın başladığı 1936'yılında Lorca'nın öldürülüşü, dünya basınında büyük bir olay yaratır. Sağ kesim gazeteciler bu olayı, sol kesimin kendi taraftarlarını öldürdüğünü ima eden haberlerle bir propaganda aracı olarak kullanır (Gibson, 1976, s.154). İspanya iç savaşı, Almanya ve İtalya'nın sağ kesime, Sovyet-Rusya'nın sol kesime destek vermesiyle devam eder. Savaşın seyri, bu üç ülke tarafından dikkatle takip edilir ve taraflar İspanyollara silah yardımı yapar (Özdenak, 2001, s.5). Bu dönemde, savaş nedeniyle sürgünde olan Brecht, sol grupların silah bulmak konusunda yaşadığı zorluğu anlatan 'Carar Ana'nın Silahları' oyununu yazar aynı yıl oyun Danimarka'da sergilenir (Brecht, 1997, s.213). Yüzbinlerce kişinin katledildiği İç savaş, Franco'nun 1939'da iktidara gelmesiyle son bulur ve Franco öldüğü 1975 yılına kadar İspanya'da diktatörlüğünü sürdürür.

4.2.3.Oyun metninin seçimi ve mesel çalışması

Federico Garcia Lorca ile Bertolt Brecht, farklı ülkelerde, faşizmin bütün dünyada yükseldiği bir dönemde, bu yükselişe kayıtsız kalmamış ve ona karşı tavır almıştır. Her ikisi de şairdir, müzikle yakından ilgilenmişlerdir. Üniversitede başka alanlarda okurken tiyatro yönetmenliği ve yazarlığı yapmışlardır. Politik görüşleri birbirine yakındır. İkisi de ülkelerinin çevre bölgesinden başkente gelerek, yeni sanat çevrelerine girmiş ve daha sonra dünyayı gezerek oyunlarını sergilemişlerdir. Her ne kadar Lorca'nın 'Bernarda Alba'nın Evi' oyunu, gerçekçi olarak yazılmışsa da genel olarak iki yazarın da eserlerinde gerçekçiliğe karşı mesafeli bir tutum görülür. İki yazar da tiyatroyu toplumsal eşitsizliğe karşı direnen halkın eğitimi için bir araç olarak görmüştür. Ancak yine de Lorca, tiyatrodaki dramatik biçimi benimsediğini açıkça ifade etmiş ve 'Bernarda Alba'nın Evi' oyununu

gerçekçi bir anlayışla yazmıştır (Taydaş, 1998, s.87). Lorca'nın şiirsel olmayan, nesnel bir tragedya yazma çabasının bir ürünü olan bu oyunu yazmayı tamamlayıp, arkadaşı Adolfo Salazar'a okuduğunda "Bir damla şiir yok! Gerçeklik! Gerçeklik!" diye haykırdığı bilinmektedir (Taydaş, 1998, s.42). Lorca'nın oyunları içinden bu oyunun seçilmesinin nedeni; gerçekçi biçimde yazılmış olması ve günümüzde hala geçerli olan bir içeriğe sahip olmasıdır. Kadınları ve kadın sorunlarını yaratan toplumsal düzeni eleştirel bir tavırla yazmak, Lorca'nın içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal koşullarda oldukça tehlikeli ve ilerici bir adımdı. Günümüzde, ülkemizde ve başka ülkelerde hala güncelliğini koruyan ataerkil kapitalist sistem ve onun dayattığı toplumsal cinsiyet normları 'Bernarda Alba'nın Evi' oyununda da görülmektedir. Bu nedenle oyun, Epik-Diyalektik rejî metnine dönüşme potansiyeli taşımaktadır.

"Bernarda Alba'nın Evi' katı bir otorite karşısında değişik tepkilerin oyunudur (Sekmen, 1999, s.130)". Oyun üç perdedir ve kapalı biçim özelliğini taşır. Tragedya formunun bir sonucu olarak, oyundaki kadın karakter Adela, hem toplumsal sisteme isyan eden bir kahramana hem de intihar ederek bu sistemin yarattığı bir kurban dönüşmektedir. Oyunda Adela'nın ölümünden en önemli sorumlu kişi Bernarda olarak görülmektedir. Ataerkiyi içselleştiren kadınların kadınlar üzerinde kurduğu baskı önemli olmakla birlikte Bernarda'nın kızının ölümüne neden olacak kadar faşizan bir tutumu göstermesinin ardındaki toplumsal koşullar ve ataerkil kapitalist sistemle olan ilişkisi kısmen örtüktür. Bununla birlikte, oyundaki bütün kadın karakterlerin çaresiz söylemlerinin ve olaylar karşısındaki edilgen tutumlarının irdelenmesi arzusu, Adela'nın bir kurban olmaktan çıkarılması isteği, oyundaki bahsedilen erkek rollerinin görünmeyen taraflarının ya da sistem içindeki rollerinin gösterilmesi, Bernarda'nın hiçbir koşulda değişmezmiş gibi görünen tutumunun ve katılığının değiştirilmesi isteği gibi nedenler sebebiyle, metnin epik-diyalektik rejî metnine dönüşme potansiyeli taşıdığı düşünülmüştür.

Oyunun çıkış noktası olarak seçilen toplumsal esprisi; Adela'nın ölümünün oyun metninde olduğu gibi bireysel çıkışsızlıkla gerçekleşen bir intihar olduğu mu yoksa toplumun sistematiğinden kaynaklanan toplumsal bir cinayet mi olduğu sorusu ve Adela'nın intiharının hangi koşulların değişimiyle sağlanacağını araştırılması isteğidir.

Oyunun meselinin çıkış noktası, bir ölümün ne zaman cinayet ne zaman intihar ne zaman suç sayılacağını kadınların aleyhine işleyen ataerkil sistemin gösterilerek

tartışılması ve artık kadın cinsiyetine sahip olduğu için öldürülen kadınların cinayetlerinin sona ermesinin nasıl gerçekleşeceğini tartışılmasıdır.

Prova sürecinde oyunun adının, Bernarda Alba'nın yarattığı bir düzeni vurguladığı için değiştirilmesine karar verilmiştir. Çünkü bu düzenin asıl faili Bernarda değil ataerkil kapitalist sistem ve onu inançla devam ettiren herkeştir. Bu bağlamda, prova süreci boyunca mesel çalışması derinleştikçe oyunun isim önerileri ekipçe tartışılmıştır. İlk isim önerisi 'Adela Öldürüldü mü?' olarak seyirciye yöneltilen bir soru olarak düşünülmüştür. Ancak mahkumların Adela'nın öldürüldüğüne dair net tavırlarının prova sürecinde ortaya çıkması ve yönetmenin yorumu dahilinde Adela'nın ölümünün toplumsal bir cinayet olmasında tartışılacak bir pürüzün olmadığı netleşmesiyle bu isimden vazgeçilmiştir. Tartışılan ikinci öneri 'Adela Ölmeyecek'tir. Bu isim, bugün kadın ölümlerine karşı olan tavrın açıkça ortaya koyulmasını içeren bir söylemi içerdiği için önerilmiştir. Ancak, seyircinin araştırmacı, gözlemci tavrının söndürülmesine neden olacağı ve sahnenin tavrını keskin ve katı bir dille ortaya koyacağı düşüncesiyle vazgeçilmiştir. Üçüncü isim önerisi olan 'Bernarda'lar, Evler ve Kadınlar'dır. Bu öneri, bugüne ve geçmişe dair bir genellemeyi işaret ettiği ve seyirci tarafından yapılacak geçmiş ve bugün arasında bir ayrımın analizine gölge düşürdüğü ve sistemin faili olarak Bernarda'yı vurguladığı düşüncesiyle vazgeçilmiştir. Son olarak 'Adela Ölmesin' ismi hem bugün mahkumların kadınları yaşatma arzularını hem de onların geçmişte kalmış bir oyunu oynadıklarını ifade ettiği hem de Adela'nın sahnede gösterilen koşullar içinde nasıl ölmeyeceğinin seyirci tarafından sorgulanmasını sağlayacağı düşüncesiyle kabul edilmiştir. Ayrıca bu isimle, Adela'nın ölmemesi için gerekli çabanın, Bernarda'nın zihniyetinin yarattığı baskıdan daha önemli olduğunun ifade edilmesi amaçlanmıştır.

4.2.3.1.Epizodik yapıya dönüşüm

Maddi koşulların yarattığı sınırlama ve rol değişimlerinin oyuncular tarafından gösterilmesinin Epik-Diyalektik rejî çalışmasına uygunluğu nedeniyle oyundaki rollerin üç kadın oyuncu ile icra edilmesine karar verilmiştir. Bu bağlamda, prova öncesi oyun metni düzenlenmiş ve oyunu oynayan üç kadının günümüzde bir hapishanede olmasına karar verilmiştir. Yönetmen dramaturgisi amacıyla yapılan masa başı çalışması sonucunda olay dizisi sıralanmıştır.

Tablo 4. 1. Bernarda Alba'nın Evi Oyununun Olay Dizisi

1.PERDE			
Kişiler	DURUM-OLAY	MEKÂN	ZAMAN
Hizmetçi, Poncia	- Poncia Benavides'in cenaze töreninden eve gelerek yas döneminde yemeği yasaklayan Bernarda'nın dolabından yiyecek aşırır. - Poncia diğer hizmetçiye Bernarda'dan nefret ettiği halde yıllardır ona katlandığını anlatır. Son duaya yetişmek için tekrar kiliseye döner.	Bernarda'nın evinde beyaza boyanmış bir oda.	Yaz Mevsimi Sabah ile öğle arası bir vakit
Dilenci Kadın ve Kızı, Hizmetçi.	- Dilenci kadın, hizmetçiden evin artıklarını ister ama hizmetçi artıkları kendine ayırır ve kadını kovar. - Hizmetçi, çan seslerini duyunca Bernarda'nın ölen kocasının artık kendini taciz edemeyeceğini söyleyerek onu nefretle anar.	Bernarda'nın evinde beyaza boyanmış bir oda.	Sabah ile öğle arası bir vakit
Hizmetçi, Bernarda ve 5 kızı, Köylü Kadınlar, Genç Kız.	- Hizmetçi, Bernarda'ya yaranmak için ölünün arkasından ağıt yakar. Magdalena gözyaşlarına hâkim olamaz. - Genç köylü kadın, Angustias'a Pepe El Romano'nun kilisede erkeklerin arasında olduğunu söyler. Bernarda kızının erkeklere bakmadığını söyleyerek onu susturur. - Bernarda, mefta için duaya başlayınca konu değişir. Duadan sonra kadınlar evden ayrılır. Erkeklerden ayinlerde kullanılmak üzere para gelir.	Bernarda'nın evinde beyaza boyanmış bir oda.	Sabah ile öğle arası bir vakit
Bernarda ve 5 kızı, Poncia, Hizmetçi.	-Bernarda baba ve dede geleneğini devam ettireceğini ve evde 8 yıl yas tutulacağını ilan eder. -Bernarda, kilitli tutulan annesi Maria Josefa'nın avluya hava alması için çıkarılmasını emreder. Onu komşuların duymaması için de kuyuya yaklaşmamasını tembihler. -Dış kapının aralığında bakan Angustias, içeri girer ve dışarıdaki erkeleri kapı arkasından dinlediği için Bernarda'dan azar ıştır.	Bernarda'nın evinde beyaza boyanmış bir oda	Sabah ile öğle arası bir vakit
Poncia, Bernarda.	-Bernarda Angustias'ın kapıda ne dinlediğini merakla Poncia'ya sorar ve Poncia, ona Poca La Roseta adındaki köyde yaşayan kadının erkeklerle geçirdiği geceyi anlatır. -Miras bölüşümü için Don Arturo'nun geldiği haberi gelir.	Bernarda'nın evinde beyaza boyanmış bir oda	Sabah ile öğle arası bir vakit
Amelia, Martirio, Magdalena, Adela, Angustias.	- Amelia Martirio cenazeye geçmişinden utandığı için gelmeyen ve geçmişte Martirio'ya talip olan Enrique Humanas hakkında konuşur. - Adela, Pepe El Romano'nun Angustias'a talip olduğunu duyunca yıkılır.	Bernarda'nın evinde beyaza boyanmış bir oda	Saat 12:00 civarı
Bernarda ve Poncia	- Miras bölüşümünde en fazla pay Angustias'a düşer. - Bernarda, Angustias'ın cenaze günü yüzüne pudra sürmesine kızar ve pudrayı mendiliyle zorla siler. - Maria Josefa, kilitlendiği yerden kurtularak gelir ve bu köyden olmayan deniz kıyısından biriyle evlenmek istediğini haykırır.	Bernarda'nın evinde beyaza boyanmış bir oda	Öğle vakti

2. PERDE			
Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio, Adela, Poncia .	-Kızlar, çeyizlik çarşafı ve nakışları işlerken Angustias nişanlısı Pepe El Romano'yla pencere önündeki ilk konuşmasını anlatır. - Adela, başka bir yere giderken odaya girer, uykusuzdur. - Poncia ve Adela yalnız kalır. Poncia olanları gördüğünü ve Pepe'den vazgeçmesi gerektiğini söylese de Adela onu kimsenin engellemeyeceğini söyler. -Kızlar geri dönünce tartışma kesilir ve dışarıdan geçen orakçıların söylediği türkü, odadaki herkesi etkiler. Amelia ve Martirio dışındakiler başka bir pencereden orakçılara bakmak için giderler.	Bernarda'nın evinde beyaz bir oda, soldaki kapılar yatak odalarına açılır.	Başka bir gün, öğleden sonra. Saat 15.00'ten sonra.
Amelia ve Martirio.	- Martirio Amelia'ya dün gece ahırda birilerini gördüğünü ima eder. Amelia'nın farkında olmadığını anlayınca Adela'yı gördüğünü söylemekten vazgeçer. - Angustias'ın yastığının altındaki Pepe'nin fotoğrafı kaybolur. Angustias'ın bağırtısıyla Bernarda gelir. Kızların odası aranır ve resim Martirio'nun odasından çıkar. Bernarda Martirio'yu tartaklar.	Bernarda'nın evinde beyaz bir oda, soldaki kapılar yatak odalarına açılır.	Aynı gün, öğleden sonra.
Poncia ve Bernarda.	- Poncia Bernarda'ya Pepe'nin Angustias'a âşık olmadığını Martirio ya da Adela'nın dengi olduğunu bu işin yürümeyeceğini anlatmak ister ancak Bernarda bu işlere karışmaması gerektiğini söyleyerek susturur.	Bernarda'nın evinde beyaz bir oda, soldaki kapılar yatak odalarına açılır.	Aynı gün, öğleden sonra.
Poncia, Angustias, Bernarda, Adela, Martirio.	-Poncia Pepe'nin saat 04:30'a kadar kaldığını, büyük oğlunun onu geçerken gördüğünü söyler. Angustias bunu yalanlar ve saat 01:00'de gittiğini söyler. Bunun üzerine Martirio da 04:30'da gittiğini doğrular ve Angustias'a hangi pencereden konuştuklarını sorar. Buradan Pepe'nin farklı bir pencerede olduğu anlaşılır. - Bernarda gerçeği öğrenmek için gece nöbet tutmaya başlar.	Bernarda'nın evinde beyaz bir oda, soldaki kapılar yatak odalarına açılır.	Aynı gün, öğleden sonra.
Martirio ve Adela .	-Martirio Adela'ya Pepe ile birlikte olmasına asla izin vermeyeceğini söyler, tartışırlar.	Bernarda'nın evinde beyaz bir oda, soldaki kapılar yatak odalarına açılır.	Aynı gün, öğleden sonra.
Poncia, Bernarda, Adela, Martirio.	-Dışarıdan Librada adındaki bir köylünün kızının gayri meşru çocuk doğurduğu için recmedilme gürültüleri gelir. Bernarda, Martirio cezasını çekmesini, Adela ise kızı bir şey olmamasını ister ve karnını tutar.	Bernarda'nın evinde beyaz bir oda, soldaki kapılar yatak odalarına açılır.	Aynı gün, öğleden sonra
3. PERDE			
Prudencia ve Bernarda. Angustias, Magdalena,	-Komşu kadın Prudencia, Angustias'ın çeyizini görmek için Bernarda'yı ziyaret eder. Konuşmalarını alırsa kapatılmış bir aygırın duvarı tekmeleme sesleri keser.	Odaların ışığıyla aydınlanan iç avlu. Hafif maviye çalan 4 beyaz duvar	Günler sonra , akşam vakti.

Amelia, Adela, Martirio.			
Bernarda, Angustias, Amelia, Adela, Martirio.	-Bernarda Angustias'tan kardeşi Martirio ile olan küslüğünü sonlandırmasını ister. -Angustias Pepe'nin aklının başka bir yerde olduğunu ve mutlu olmadığını söylese de Bernarda bu tür şeyleri sorgulamamasını öğütler.	Odaların ışığıyla aydınlanan iç avlu.	Aynı akşam
Bernarda, Poncia.	-Bernarda kendine gerçeği söylemeye çalışan Poncia'ya Poncia ve oğullarının artık ailesinin dedikodusunu yapacak bir şeylerin olmadığını söyler.	Odaların ışığıyla aydınlanan iç avlu	Aynı akşam
Poncia, Hizmetçi, Maria Josefa.	-Pepe ile Adela'nın ilişkisi hizmetçi tarafından da bilinmektedir. Poncia her şeyin daha kötüye gittiğini söyler. Onlar konuşurken Adela içeri girer ve hala yatmamış olması diğerlerince tuhaf karşılanır, susadığını söyler, hizmetçiler yatmasını söyler. Onlar da apar topar çıkarlar.	Odaların ışığıyla aydınlanan iç avlu	Aynı akşam
Maria Josefa, Martirio.	-Maria Josefa dışarı çıkmak ister ancak Martirio onu ikna ederek içeri sokar. Maria Josefa, her şeyin farkında olarak hepsinin Pepe'ye vurgun olduğunu ama Pepe'nin onları yutacağını söyler. Martirio onu tekrar kapatır.	Odaların ışığıyla aydınlanan iç avlu	Aynı akşam
Adela ve Martirio.	-Martirio avludaki Adela'yı çağırır ve Pepe'den uzak durmasını söyler. Adela evden ayrılarak tek başına yaşayacağını, küçük bir evde Pepe ile olmaya devam edeceğini söyler. -Adela gitmeye davranınca Martirio annesini çağırır ve olanları anlatır. Adela Pepe ile birlikte olduğunu söyler ve annesinin bastonunu kırar. Bernarda tüfeğini kapar. -Adela kızlarla tartışırken Bernarda ve Martirio avluya çıkar, silah sesi duyulur. İçeriye girdiklerinde Pepe ölmüş gibi konuşurlar. Adela koşarak çıkar ve odasında kendini asar. -Bernarda, kızının kız oğlan kız öldüğünü söyleyerek herkesi susturur.	Odaların ışığıyla aydınlanan iç avlu	Aynı akşam

Bu tabloda yola çıkılarak olay örgüsü yazılmış ve her perdenin önermesi analiz edilmiştir;

1.Perde Neden-Sonuç İlişkisi

- Benavides'in ölümüyle evde erkek kalmadığı için evin idaresini evin en akli başında yaşlısı olan Bernarda üstlenir.
- En büyük miras payı Angustias'a kaldığı için Pepe'nin ailesi ona görücü gelir.

- Sevgilisi Pepe El Romano'nun Angustias'a görücü gelmesi ve sekiz yıllık yas süresince evden çıkma ve evlenme umudunu yitirmesi nedeniyle Adela, Bernarda'nın otoritesine gizlice boyun eğmemeye karar verir. (İlk Asal Düğüm)
- Miras paylaşımı evin ekonomik birliğinin bozulmasına neden olacağı için Bernarda, kızlarının miraslarını istediği gibi kullanmalarına izin vermez.
- Maria Josefa, gençliğinde damızlık kadın gibi kullanıldığı için yaşlandığında bastırılmış arzuları ortaya çıkar.

1.Perdenin Önermesi; Özel mülkiyetin ve sınıf ayrımının olduğu toplumlarda evlilik, kadın ve erkeklerin arzularına dayanan seçimlerine göre değil servet dağılımı esas alınarak yapılır.

İkinci Perde Neden-Sonuç İlişkisi

- Adela evden tek kaçış yolu olarak Pepe'yi görür ve toplumsal normları gizlice hiçe sayarak Pepe ile geceleri samanlıkta beraber olmaya başlar.
- Martirio, yaşadığı köyde Pepe dahil kimseyle birlikte olamayacağını bildiği için sürekli gözetlediği Adela'nın Pepe ile birlikte olmasını engellemeye çalışır. Adela'nın gizlice de olsa ulaştığı arzusu, onun Pepe'ye arzu duymasına neden olur.
- Martirio'nun Pepe'yi elde etme arzusu, Angustias'ın yastığının altından fotoğrafını çalmasıyla açığa çıkar. Bu olayla Bernarda, Angustias'ın evliliğinin ev halkında yarattığı huzursuzluğu fark eder. Evlilik işini hızlandırmaya karar verir ve kontrolü sağlamak için geceleri nöbet tutmaya başlar.
- Adela, eğer Pepe ile kaçamazsa komşuları Librada'nın kızının recmedilmesine tanık olduğu için kendini öldürmekten başka çare olmayacağına karar verir. Çünkü kendi de hamiledir. (İkinci Asal Düğüm)

2. Perdenin Önermesi; İnsanın arzularına ve doğasına cevap vermeyen baskıcı toplumsal normlar, gizli eylemlere sebep olur.

Üçüncü Perde Neden-Sonuç İlişkisi

- Bernarda, Pepe'nin nişanlısı Angustias'ın camına konuşmak için gelmeyeceğini öğrenince, gece nöbet tutmamaya karar verir. Adela ile Pepe'nin samanlıkta görüşmesi için bir fırsat doğar. Adela ile Pepe o gece samanlıkta görüşür.
- Martirio, Adela'yı samanlıktan çağırır. Adela'nın Pepe ile ömür boyu dost hayatı yaşama hayalini duyunca buna izin vermemek için ortalığı ayağa kaldırarak Pepe- Adela ilişkisini evdeki herkese duyurur. (Son Asal Düğüm)

- Bernarda namusunu temizlemek için Pepe'ye ateş eder, ıskalar. Ancak Martirio Adela'ya Pepe'nin öldüğü yalanını söyler.
- Adela, kendini odasına kilitler ve kilitlediği kapıyı açtığı anda tüfeğin kendine yöneleceğini bildiği için intihar etmeyi seçer. (Doruk)
- Bernarda olanları olmamış gibi yaşamayı ve anlatmayı seçer. (Çözüm)

3.Perdenin Önermesi; Kadınların, özel mülkiyet ve dini kurallarla belirlenen toplumsal normların dışına çıkması, toplumsal cinayet (linç ve recm) ve kadın intiharlarıyla sonuçlanır. Ahlak normlarına uymayan bir eylem, toplumda aleniyet kazanmamışsa üzeri örtülür.

Tablodan yola çıkılarak oyundaki önemli olaylar şöyle sıralanmıştır;

- Antonio Maria Benavides'in Ölümü: Benavides'in ölümüyle Bernarda Alba'nın evinde evin idaresini üstlenecek bir erkek kalmamıştır. Evde yaşayan kadınlar ilk kez bir erkek olmadan yaşamaya başlamışlardır. Bu, kadınların hikayesinin başlamasını sağlayan önemli bir olaydır.
 - Miras paylaşımı: Ölümün ardından gerçekleşen adil olmayan miras paylaşımı Angustias'a talip çıkmasını sağlamıştır.
 - Sekiz yıllık yas ilanı: Bernarda'nın evdeki olağanüstü koşulları yönetmek adına evin dışarıyla bağlantısını kesmek için yas ilan etmesi, Adela'nın karşı eylemini hazırlayan önemli bir olaydır.
 - Adela'nın Pepe ile birlikte olması: Adela'nın annesini ve toplumsal kuralları çiğneyerek Pepe ile gizlice samanlıkta buluşması yeni olaylara neden olacak bir eylemi işaret etmektedir.
 - Angustias'a ait olan Pepe'nin fotoğrafının çalınması: Bernarda'nın Adela'nın durumundan haberdar olmasıyla daha sıkı önlemler almasına neden olan, gerilimi arttıran bir olaydır.
 - Martirio'nun Adela'yı ele vermesi: Adela'nın gizli eyleminin açığa çıkmasını ve toplumsal normlarla yüzleşmesini sağlaması açısından önemlidir.
 - Adela'nın intiharı: Olayların açığa çıkmasıyla Adela'nın tek kurtuluşu olarak gördüğü Pepe'nin öldüğünü sanmasıyla intihar etmesi.
 - Bernarda'nın gerçeği kabul etmemesi: Bernarda'nın toplumsal ahlakı, kızının ölümüne duyduğu acıdan üstün tutmasını göstermesi açısından önemlidir.
- Oyun metninde duygusal gerilimin yükseldiği an ve durumlar;

- Bernarda'nın diğ er çocuklarına da ders vermek amacıyla yas döneminde nasıl davranmamaları gerektiğini göstermek için kızı Angustias'ın yüzündeki pudrayı şiddetle silmesi gerilimli bir andır.
- Pepe'nin görücü geleceği haberini Adela'nın duyması ve bu haberden sonra üzülmesi, Pepe'nin eskiden Adela'nın sevgilisi olduğu bilgisinin aktarılması seyircinin onunla  zde im kurmasına neden olmaktadır.
- Angustias'a ait olan Pepe'nin fotoğrafının çalındığı söylendiği andan itibaren ba layan ve fotoğrafı Martirio'nun aldığının anlaşılmasına ve Bernarda tarafından şiddete uğramasına kadar olan tartışma ve sorgulamada gerilim sürekli tırmanmaktadır.
- Martirio'nun gece Adela'yı samanlıkta yakalaması ve Adela'nın Pepe ile gideceğini anlamasından sonra buna izin vermemek için ev halkını uyandırmasıyla ba layan gerilim, Adela'nın intiharına kadar devam etmektedir.
- Adela'nın odasına kapandıktan sonra, dışarıda bekleyen kadınların kapıyı zorla açıp içeri girene kadar içeride ne olduğunun merak edilmesi ve rollerle birlikte seyircinin de ölümü yavaş yavaş kabul etmesiyle gerilim artmaktadır.

Prova sürecinde oyun ekibiyle yapılan çalışmalar sonucunda oyunda gerçekleşen olayların gerisindeki olaylar saptanmıştır.

- *Bernarda'nın be   ocuk doğurmasının ardında yatan neden, egemenliği devam ettirecek erkek  ocuk arayı ından kaynaklanmaktadır.* Lorca'nın oyununda Bernarda'nın be  çocuğu olduğu bilinmektedir ancak neden be   ocuk yaptığı üzerine bir gerekçe yoktur. Poncia tarafından dile getirilen Bernarda'nın, eski kocası Benavides'in üzerinde de egemenlik kurduğu bilgisi; Bernarda'yı k t c lle tirmekte, onun bir kadın olarak aynı zamanda ataerkil sistemin bir mağduru olduğu gerçeğine gölge düşürmektedir. Öte yandan Bernarda, bu sistemin ihtiyaçlarını gidermek için kullanılmış bir doğum makinesidir. Ancak onun uğradığı tahribat, i selle tirdiği değerlerin onda yarattığı katılıkla görünmez kılınmıştır. Bernarda'nın erkek  ocuk doğurmak amacıyla be   ocuk yaptığı düşünülmektedir.
- *Kadınların mali konularda söz hakkının olmadığı görülmektedir:* Bernarda'nın dedesinden, ikinci kocası Benavides'e kadar geçen yıllarda, miras Bernarda'nın da olsa miras üzerindeki söz hakkının erkekten erkeğe gerçekleşen bir yetki devriyle aktarıldığı görülmektedir. Benavides öldükten sonra, Bernarda'nın evin idaresini üstlenmesi, yalnızca erkeklerin mali konularda karar verici konumda olmasının üzerini örtmektedir. Oysaki Bernarda, kendine devredilen bir sistemin devamlılığını erkek egemen anlayışla

sağlamaktadır ve para işleri konusunda söz hakkı yoktur. Miras paylaşımını dahi Benavides'in erkek avukatı Don Arturo yapmaktadır. Bernarda'nın bu durumu kabullenmekten başka seçeneği yoktur. Geçmişte de Angustias ile hiçbir kan bağı olmadığı halde onun servetiyle ilgili kararları da üvey babası vermiştir.

- *Cinsiyet üstünlüğünün servet üstünlüğünden daha önemli olduğu görülmektedir:* Prova sürecinde Lorca'nın oyunundaki hiyerarşik düzene bugünden bakılarak yapılan analiz sonucu, evdeki hiyerarşik üstünlüğün servet sahipliğine göre değil cinsiyet temeline göre dikey olarak şekillendiği kararlaştırılmıştır. Buna göre; hiyerarşik düzenin üstten alta doğru sırasıyla, Bernarda'nın Dedesi, Bernarda'nın Babası, Bernarda'nın ilk kocası, Bernarda'nın ikinci kocası (Antonio Maria Benavides) ve son olarak Bernarda ile kurulduğu kararlaştırılmıştır. Üstten alta doğru bu dizi, ölümler sonucunda yönetim yetkisinin hangi sırayla devredildiğini göstermektedir. Oyunda cinsiyet, kadın ve erkek olmak üzere ikili bir yapıyla kurulmakta ve hiyerarşik üstünlük erkek cinsiyetinin lehine işlemektedir. Hiyerarşinin devrinde ikincil kriter; yaştır. Bu unsur, bir erkeğin olmadığı ortamda, en yaşlı kadının yönetimi devralması olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşlı kişilerin gençlere nazaran ataerkil geleneği devam ettirme potansiyelinin daha fazla olması, bu kriterin önemli bir nedenidir. Cinsiyet faktörü de kadınların yaşlandıkça kadınlıklarını yitirdiği düşüncesi ile örtük olarak devam ettirilmektedir. Bunun tersi konumdaki Büyükanne Maria Josefa'nın yaş ile sağladığı üstünlük, bastırılmış kadınsal arzularını dışa vurumuna bağlı olarak bunadığı düşüncesiyle bertaraf edilerek elinden alınmıştır. Dolayısıyla, oyunda servetlerin birleşmesini sağlayan kapitalist evlilik anlayışının ardında da ataerkil zihniyet yatmaktadır.

- *Kavuşamayan aşıklar miti, Pepe'nin ataerkil zihniyetini örtmektedir:* Oyunda Pepe'nin aslında Adela'yı sevdiği ama servet eşitsizliği nedeniyle Angustias ile evlendirildiğine dair bir algı oluşmaktadır. Kapitalist ataerkil sistemin etkin olduğu bu köyde servetin eşitsiz dağılımının yarattığı huzursuzluk ya da köyde erkek lehine oluşturulan toplumsal kurallar açıkça görülmektedir. Buna karşın, servetin adil dağılımının gerçekleşmesi halinde bile, ataerkil bir toplumda Bernarda'nın kızlarının daha iyi toplumsal yaşantılar elde edemeyeceği gerçeği kısmen örtüktür. Tek kurtuluşu evlilik olarak gören Adela'nın çaresizliğinin ana nedeni; yeteri kadar servete sahip olmadığı için, zengin bir erkek tarafından seçilme hakkının bulunmaması gibi görülmektedir. Pepe El Romano'nun din, mülkiyet ve evlilik kurumlarının baskısı altında istediği kadınla evlenmeyi seçemiyor olması, onun Adela ile aynı mağduriyet seviyesinde

alımlandığı algısını yarattığı düşünülmüştür. Pepe El Romano, gece sokağa çıkabilmektedir, Angustias ile evlenme kararından vazgeçmeyerek Adela ile cinsel arzularını giderebilmektedir. Ataerkinin ona verdiği ayrıcalıkla servetinin bir kısmıyla Angustias ile evliyken Adela ile metres hayatı yaşayabilmeyi düşünecek özgürlüğe sahiptir. Adela ile birlikteliği aleniyete kavuştuğunda, Adela'nın öldürüleceğini bildiği halde kırsağına atlayıp kaçıp gidebilmektedir. Prova sürecinde yapılan tartışmalar sonucunda, Adela ve Pepe'nin birlikte olamamasının ardında yatan Pepe'nin sahip olduğu ve içselleştirdiği ataerkil zihniyetin görünür kılınmasına ve Pepe El Romano'nun ayrıcalıklı konumunun gösterilmesine karar verilmiştir.

- *Oyundaki kadınların arzu nesneleri oyunda vurgulanan kavramdan farklı bir kavramı göstermektedir:* Oyunda kadınların aşık olduğu erkek olarak sunulan Pepe'nin aşkın arzu nesnesi olarak tasvir edildiği görülmektedir. Buna göre, Angustias, Adela, Martirio özneyken ulaşmak istedikleri aşkın nesnesi Pepe olarak görülmektedir. Pepe'nin baskı altındaki kadınların özgürlük ve bağımsızlık arzusunun nesnesi olduğu düşünülmektedir. Adela'nın, Martirio, Angustias'ın da evdeki bu koşullar altında yaşadığı duyguların aşk ya da arzudan kaynaklanmadığının, aşk kavramı altında özgürlük arzularının nesnesi olarak baktıkları Pepe'ye âşık oldukları yanılgısına kapıldıklarının gösterilmesine karar verilmiştir.

- *Doğalmış gibi gösterilen kadın erkek birlikteliği üreme odaklıdır.* Oyunda servet birlikteliğiyle yapılan bir evliliğin doğal olmaması eleştirilmekte ve ileri yaşlı bir kadınla (Angustias) genç bir erkeğin (Pepe) evliliği doğal karşılanmamaktadır. Oysaki evlilik kurumu ekonomik bir sözleşmeyle gerçekleştirildiğinde ne kadar doğal olmuyorsa üremeyi odağına aldığı da aynı derecede doğal değildir. Dolayısıyla, yaş farkına dayanan Angustias-Pepe evliliğinin yadırgatılması, gençlik-yaşlılık üzerinden kadınlığa dair hiyerarşik bir değer algılayışını pekiştirmektedir. Angustias'a dair bu algılayış kadınların yaşlandıkça kadınlık ve doğurganlık özelliklerini yitirdikleri düşüncesinden doğmaktadır. Dolayısıyla genç erkeklerin baba olma potansiyelinin tehlikeye girmesinin yaratacağı kayıptan örtük olarak korkulmaktadır. Aynı zamanda, Pepe'ye en genç ve güzel olan kadının yakıştırılması, güzellik-çirkinlik, doğurganlık-kısırlık ile algılanan sadece dış görünüme dayanan bir kadınlık algısını erkek egemen bakış lehine pekiştirmektedir. Benzer şekilde, Martirio üzerinden fiziksel olarak erkekler tarafından belirlenen güzellik algısına hitap etmeyen kambur bir kadının kadınlığının olmayacağı varsayımı da devam ettirilmektedir. Buna karşın, Adela'nın arzusu da yazar tarafından

olumlanmaktadır.

• *Ekonomik eşitliğin tek başına cinsiyet eşitliğini sağlayamayacağı düşünülmektedir.* Oyunda Adela ve Pepe'nin evliliğin gerçekleşmemesinin önündeki engelin Angustias lehine gerçekleşen miras paylaşımından kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Bu vurgu, ekonomik eşitliğin sağlanması durumunda cinsiyet eşitliğinin de sağlanacağı doğrultusunda bir algıyı doğurmaktadır. Oysa günümüzde ekonomik özgürlüğünü sağlamış olan kadınların dahi güzellik-çirkinlik, yaşlılık-gençlik, şişmanlık-zayıflık, iffetlilik- namussuzluk gibi zıtlıklar çerçevesinde ataerkil kapitalist sistemin kadınlar üzerinde yarattığı baskıya maruz kaldıkları görülmektedir. Bu bağlamda, ekonomik eşitsizlik önemli olmakla birlikte ataerkil kapitalist sistemin yarattığı bu zihniyeti sağlayan inanç sistemi, erkeklerin maddi gücünün yanında fiziksel gücünün kadınlardan daha üstün olması gerektiğine dair yaratılan algı, kadınların güzel, genç, alımlı olmasını örgütleyen piyasa sistemi ve onu yaratan ataerkil zihniyetin de değişmesi gerektiği düşünülmektedir.

Prova sürecinde yapılan çalışmalar sonucunda, olayların gerisindeki olaylar dikkate alınarak oyundaki olayların başlangıcı ve bitişine göre oyunun epizotlara bölünmesi kararlaştırılmıştır. Buna göre, Bernarda'nın doğurmasının ardında yatan nedenin anlatılmasına karar verilmiştir. Epizotlar arasında oyunun tartışmaya açılmasını sağlayacak anlatımcı yapının kurulmasına ve 'Bernarda Alba'nın Evi' oyununa seyircinin mesafe ile bakmasını sağlayacak oyun içinde oyun kurgusunun uygulanmasına karar verilmiştir. Kurgunun, günümüzde ataerkil şiddete maruz kalarak kendini savunan bu nedenle de hapisaneye düşen üç mahkûm kadının cezaevinde 'Bernarda Alba'nın Evi' oyununu oynamasıyla oluşturulmasına karar verilmiştir. Bu bağlamda, ek metin çalışması prova öncesinde yapılmış ve prova sürecinde oyuncular tarafından kabul edilmesiyle rejî metnine dahil edilmiştir. Eklenen ek metinle mahkûmların kendini savunmak amacıyla kocalarını öldürmüş olmalarını anlatmalarıyla cinayetin ne zaman bir suç sayılacağı tartışılmak istenmiştir.

Oyunun epizot başlıkları ve her epizodun sunumu prova sürecinde yapılan çalışmalar sonucu şöyle kararlaştırılmıştır;

- 1.Mahkûmlar
- 2.Bernarda Alba'nın Hikayesi
- 3.Adela'nın Klasik Sonu
- 4.Cenaze; Benavides ölünce Bernada evde asayişî sağlamak için sekiz yıllık yas

ilan eder.

5.Pepe Seçimini Yapar Angustias'ı Evlenilecek Adela'yı Eğlenilecek Kadın Olarak Seçer.

5.Duvarın Arkası, Yükseliyor İspanya'nın Alba'sı

6.Bernarda İşçi Diye Bir Kadından Ders Almıyor.

7.Aygırlar Dışarı, Kısıraklar İçeri.

8.Adela'nın Başka Sonu

Üç perde olan oyun metninin, günümüzde oyun sürelerinin kısaldığı göz önünde bulundurularak tek perdeye indirilmesine oyun süresinin kısaltılmasına karar verilmiştir.

Prova sürecinde, epizot başlıklarının projeksiyonla yansıtılması için bir deneme yapılmıştır ancak daha sonra başlıkların mahkumların oyunun bölümleri hakkındaki yorumlarının bir parçası olarak aktarılmasının daha uygun olduğuna karar verilmiştir. Aktarımın anlatımcı yapıdan ayrılması, her epizot başlığının aktarımının müzik ve dans figürleriyle ayrı bir parça olarak gösterilmesi çalışılmıştır.

4.2.3.1.1.Mahkumlar

Mahkumlar epizodu, tarihselleştirmenin gerçekleştirilmesi amacıyla oyuna ek metin olarak eklenmiştir. Ek metin, prova öncesinde yazılmış, provada oyuncular tarafından okunarak klasik dramatik oyuna bugünden bir bakışın nasıl sağlanacağı konusunda yapılan tartışmalar ve düzeltmeler sonucunda oyuna eklenmesine karar verilmiştir. Epizodun eklenmesindeki en önemli amaç; ataerkil şiddetin bugün hala sürdüğünün fakat bugün bazı kadınların Bernarda Alba'nın Evi'ndeki kadınlardan farklı olarak bu şiddete karşı reaksiyon gösterdiklerinin gösterilmesidir. Bu bağlamda, geçmişle bugün arasında bir ayrımın olduğunun altı çizilmek istenmiştir. Bugün bazı kadınlar, ataerkinin koyduğu kuralları yazgı olarak görmemekte ve Adela'nın çaresizliğine karşın mücadele edecek koşulları yaratmaktadır. Ancak, bunun bedelini de hapis haneye düşerek ödemektedirler.

Üç mahkûm rolü, bugün ataerkil sistemin kadınlar üzerindeki etkisinin nasıl sürdüğüne dair üç örnek oluşturmaktadır. Her üçünün hikayesi, ülkemizde ve dünyadaki gerçek yaşam hikayelerinden derlenerek kurgulanmıştır. Mahkumların hikayelerinde

anlatılan geçmiş, mahkumların bugünkü eylemlerinde çıkışsızlık yaratmamakta, bugünü ve geleceği anlamaya yönelik tavırlarını ortaya koymaktadır.

Beşlik, eşi tarafından şiddet gören ev hanımlarının nasıl bir sömürü içinde kaldıklarına işaret etmektedir. Bakire olmadığı için kocası tarafından sürekli aşağılanan ve şiddete maruz kalan, öldürülecekken tesadüf eseri kocasını öldürebilmeyi başarmış olması sonucunda hayatta kalan bir kadındır. Bugün sadece Türkiye’de değil dünyanın birçok yerinde, kocasından şiddet gördüğü için ölümle burun buruna yaşayan kadınların yaşayan portresidir.

Votka, ona böyle dayatıldığı için evlenmekten başka çaresi olmadığını düşünen bir seks işçisidir. Votka’nın bedeni üzerinden yaşadığı cinsel sömürü, genelevden çıkma isteğini reddetmeyen ama onu sürekli borçlandırarak bu amacını engelleyen patronu tarafından devam ettirilmiştir. Votka, geçmişte evliliği ‘normal’ bir hayat yaşamak için çıkış yolu olarak görmüştür ancak evlenmekle yeni bir kimlik edinemeyeceğini evlendiği gün anlamıştır. Votka’ya önerilen normalin Beşlik’in hikayesinde çok da normal olmadığı görülmektedir.

Çörek, kocasının aldatmalarına karşın kendi cinsel özgürlüğünü yaşamak istediğinde ölüm tehdidiyle karşılaşan bir hemşiredir. Çörek, çalışan bir kadın olarak kadınların ekonomik özgürlüğünü kazandığı zaman özgürleşeceğine dair söylemin gerçek olmadığını göstermektedir. Ataerkil zihniyetin günümüzde eğitimli kadın ve erkekler tarafından nasıl sürdürüldüğünü hikayesinde anlatmaktadır.

Mahkumlar epizodunun eklenmesi, oyuncuların üç katmanlı bir icrayı gerçekleştirmesine neden olmuştur. Bu katmanlardan ilki, oyuncunun oyuncu olarak varlığı, ikincisi hapisanedeki mahkûm rolünde varlığı ve üçüncüsü hapisanedeki mahkûmların Bernarda Alba’nın Evi oyunundaki rolleriyle varlığıdır. Mahkumlar epizodunda sahnede oyuncunun oyuncu olarak varlığı ve oyuncunun hapisanedeki rol olarak varlığının eş zamanlı olarak görünür kılınması amacıyla bu iki varlığın çelişkili birlikteliğinin gösterilmesi hedeflenmiştir. Oyuncu, sahnede oyuncu olarak bir oyun kuralına uymaya çalışırken mahkûm rolünde hikayesini anlatmaktadır. Oyuncunun oynama itkisi, bu iki varlığın çelişkili birlikteliğinin eş zamanlı olarak görünür kılma çabasından üretilmektedir. Oyun kuralı ise, mahkumların kendi hikayelerini anlatırken koğu ışıkları yandığı sürece konuşması ve ışıkları sönünce susması olarak belirlenmiştir.

Bu ışıkların kontrolünün, sahneye hem ışık görevlisi hem de gardiyan olarak yerleştirilmiş olan bir hapishane görevlisi tarafından yapılmasına karar verilmiştir. Böylelikle oyuna dahil olan teknik ekibin de hem oyun hem hapishane içindeki rolü belirlenmiştir. Epik-Diyalektik rejide ışık kaynağının görülmesine ek olarak ışığı kontrol eden görevlinin ve müzisyenin de görülmesinin sağlanmasıyla sahnede oynanan şeyin bir oyun olduğu vurgusunun ortaya çıkması amaçlanmıştır. Hapishanede mahkumların ne zaman koşullarına kapatılacağı ne zaman konuşacağı ne zaman dışarı çıkacağı ve ne zaman içeri gireceği ışığın ve sesin kontrolünü gerçekleştiren otorite ile sağlanmıştır.



Görsel 4.1. *Mahkumlar Koşullarında*

4.2.3.1.2. Bernarda Alba'nın hikayesi

Prova öncesinde oluşturulan taslak metin, prova sürecinde oyuncular tarafından değiştirilmiştir. Anlatımcı yapı, sahnede oyuncularla yapılan denemelerle oluşturulmuştur. Anlatımcı yapının çıkış noktası, Bernarda'nın hikayesinin erkek egemen bir zeminde oluştuğunun vurgulanmasıdır. Bernarda'nın babasının ölümüyle egemenliğin ilk kocasına, ondan sonra ikinci kocası Benavides'e ve onun ölümüyle erkeksiz kalan Bernarda'nın kendini çaresiz hissettiği gösterilmeye çalışılmıştır. Baston, iktidarın her değişiminde iktidarı alan kişiye aktarılmış ve son olarak ataerkil sistemden Bernarda'ya devredilen bir güç sembolü olarak kullanılmıştır. Bernarda'nın egemenliği devredeceği erkek arayışı nedeniyle beş çocuk doğurması, her doğan çocuğun kadın olmasıyla yaşadığı hayal kırıklığı her doğumda beklentinin büyümesi ve tersine çevrilmesiyle gösterilmiştir. Canlandırılan sahne olayı, Bernarda'nın beş çocuk doğurması, gösterilen sahne olayı ise Bernarda'nın bir damızlık bir kısrağı gibi çocuk üretme makinesi olarak kullanılmasıdır. Doğum sahnesinde boğa güreşini andıracak

biçimde, hızlıdan yavaş doğru giderek azalan bir tempoda tekrarlarla değişen bir yıpranma canlandırılmıştır. Bernarda'nın her doğumda biraz daha yıpranmasının, çocuklarına yabancılaşan ve onların kadın varlığından korkan bir anne olduğunun gösterilmesine karar verilmiştir. Doğuma başlamadan önce, anlatıyı gerçekleştiren üç mahkumun da üzerinde tulum vardır. Doğan çocukların kadın olduğunun anlaşılmasıyla, her doğan çocuğa diğer iki mahkum, toplumsal cinsiyet rolünün giydirilmesini vurgulayan önlük-etek giydirmiştir. Her doğumda çan sesi kullanılmış, kadınların dinin baskın olduğu toplumsal bir ortamın içine doğduğunun gösterilmesi hedeflenmiştir.



Görsel 4. 2. *Bernarda'nın Doğurması*



Görsel 4. 3. *Amelia'nın Doğumu*

4.2.3.1.3. Adela'nın klasik sonu

Adela'nın kapandığı odada kendini astığının yavaş yavaş hissedilmesi, Lorca'nın oyunda dramatik gerilimi arttıran bir unsur olarak kurgulanmıştır. Bu gerilimin bozulması ve trajik olayın yabancılaştırılması için gerilimin doruğa yükseldiği doruk sahne, başa alınmıştır. Bu değişiklikle, Adela'nın intiharının seyirci tarafından etkilenecek bir sonuç olarak değil araştırılacak bir durum olarak ele alınması hedeflenmiştir. Mahkumların bu

çağda artık kadın ölümlerini istememesi ve yeni bir çözüm arayışına girdiklerini göstermek amacıyla bu sonu istemedikleri oyun metni içinde belirtilmiş ve neyi değiştirmek istediklerinin gösterilmesi için doruk sahne kısaltılarak oynanmıştır. Prova sürecinde, sahne okumalarında Lorca'nın oyununda bu sahnede olmazsa olmaz üç kişi Bernarda, Martirio ve Adela olarak belirlenmiştir. Sahne üç role indirilmiş, oyuna dair parantez içi eylemlerin söylenmesi ve rolden çıkmanın kullanılmasıyla, oyuncu-rol ilişkisine dair yabancılaştırma gösterilmeye çalışılmıştır. Mahkumlardan Beşlik, Bernarda'yı, Votka, Adela'yı ve Çörek, Martirio'yu canlandırmıştır. Epizodun sonunda mahkumlar tarafından tartışılan yeni bir son arayışına dair çözüm önerileri eklenmiştir. Provada yapılan çalışmalarda, ilk önerilerin en bildik tanıdık olandan gelmesine ve toplumda kanıksanmış gerçekliğin üretiminden doğan öneriler olmasına karar verilmiştir. İlk öneri, Votka'dan gelmekte ve bugün sıklıkla televizyon dizilerinde kullanılan dramatik sonlara gönderme yapmaktadır. Bu öneride, Pepe'nin bir kahraman olarak Adela'yı kurtarması istenmektedir. İkinci öneri, Bernarda'nın ölmesiyle sorunun ortadan kalkacağına dair olan inanca dayanan bir çözümdür. Epizodun sonunda mahkumlar, bu önerilerde uzlaşamazlar ve yeni sonun nasıl olacağı konusunda düşünmeye devam etmeye karar verirler.

4.2.3.1.4. Cenaze

Bernarda Alba'nın Evi oyununda cenaze ile canlandırılan sahne olayı; Benavides'in ölümünün ardından yapılan duadır. Prova sürecinde yapılan tartışmalar sonucu canlandırılan sahne olayına karşılık gösterilen sahne olayının, bir tacizcinin şerefle uğurlanmasının gösterilmesi olduğuna karar verilmiştir. Benavides'in bir tacizci olduğu gerçeğinin herkesçe bilinmesi ancak bu gerçeğin üzerinin örtüldüğünün gösterilmesine karar verilmiştir. Bu gerçeği ise, tek tipleştirilmiş olan köylü kadınların içinden birinin açık etmesine karar verilmiştir. Lorca'nın oyununda, Hizmetçi tarafından söylenen ve solilog olarak yazılan "Ahırda iç eteğimi kaldıramayacaksın" cümlesi, (Lorca, 2018, s.16) bu epizotta köylü kadın, tarafından alenen söylenen bir cümleye dönüştürülmüştür. Köylü kadının diğer kadınlarla diyalog arayışının diğer köylülerin şaşkınlığı ve gülüşmesiyle, Bernarda'nın duymazlıktan gelişiyle söndürülmesine karar verilmiştir. Bu duraklamadan sonra, olayın üzerinin örtülmesi için tekrar "Benavides'in dindar ve vatansever" biri olduğunun başka bir köylü kadın tarafından vurgulandığı bir cümle eklenmiştir. Tek

tipleştirilmiş kalabalık kadınlar Beşlik ve Çörek'in kullandığı altı adet maske oynatımı ile canlandırılmıştır.

Lorca'nın oyununda, dua bitiminde Poncia tarafından bir para kutusu getirilir ve bu kutunun avluda duaya katılan erkekler tarafından yollandığı söylenir. Dua süresi boyunca her dua cümlesinin ardına, müzisyen tarafından kutuya atılan bir para sesi eklenmiştir. Dua bitimde Beşlik, Köylü kadın rolünden Poncia rolüne geçerek para kutusunu alıp Bernarda'ya getirmiştir. Bernarda rolündeki Votka'nın paranın erkeklerden gelmesine hoşnut olmadığına dair yorumu, oyun içine sözlü olarak eklenerek Votka'nın bu duruma olan yorumu gösterilmiştir.

4.2.3.1.5. Pepe seçimini yapar, Angustias'ı evlenilecek Adela'yı eğlenilecek kadın olarak seçer.

Epizot başlığı, aşk olarak anılan Adela ile Pepe ilişkisinde tarafların eşit koşullarda olmadıklarını belirtmek için seçilmiştir. Pepe'nin fotoğrafının kaybolmasıyla başlayan sahne, Adela'nın Pepe ile samanlıkta birlikte olmasının canlandırılması ve mahkumların bu olaya dair yorumlarını oynamasıyla son bulur. Bu epizotta hedef, Adela ile Pepe ilişkisinde, tarafların eşit sorumluluk ve risk almadıklarını ve aşk ve arzuya dayanıyormuş gibi görünen Pepe-Adela ilişkisinin de doğal olmadığının gösterilmesidir. Canlandırılan sahne olayı, kavuşamayan aşıkların gizlice buluşmaları iken, gösterilen sahne olayı ise doğalmış gibi görünen Adela ile Pepe'nin ilişkisinin doğal olmadığıdır. Bu bağlamda canlandırılan sahne olayı; gizlenmek zorunda kalan bir aşk ilişkisi iken, gösterilen sahne olayı kadın-erkek ilişkisinin her iki taraf tarafından da nesneleştirilmesidir. Bununla birlikte, üç kadının da (Angustias, Adela, Martirio) aynı erkeğe olan ilgisinin bir tesadüf olmadığı, kadınların içinde bulundukları koşulların yarattığı zorunluluk nedeniyle Pepe'yi aşk kavramıyla özdeşleştirdikleri gösterilmeye çalışılmıştır. Prova sürecinde, doğaçlama çalışmalarıyla kadınların Pepe'yi imgelerinde nasıl yarattıkları çalışılmıştır. Pepe, baston olarak kullanılmış ve üç kadının Pepe'yi ve Pepe'nin onları görme biçimi canlandırılmıştır. Pepe, gece yarısı kadınların camının önüne geldiğinde onunla karşılaşmaları ve kadınların Pepe ilgili hayallerinin özgürlük arzusuyla ilgili olduğu işlenmiştir.

Epizot başlığı, mahkûm kadınlar tarafından sunulduktan sonra önce sahnede neler olacağı anlatılmış ve daha sonra canlandırılmıştır. Seyircinin olacağı önceden bilerek izlemesiyle, dramatik etkinin hafifletilmesi amaçlanmıştır. Bu epizotta, kadınların

Pepe'ye olan arzularının aşk olmadığına gösterilmesi için doğaçlama çalışmasıyla ek bir sahne eklenmiştir.

4.2.3.1.6. Duvarın arkası, yükseliyor İspanya'nın Alba'sı

'Bernarda Alba'nın Evi' oyunu, İspanya iç savaşında Franco ve üç generalin faşizminin yükseldiği bir dönemde geçmesine rağmen, dönemin kırım politikasının bir sonucu olarak, Lorca'nın oyununda bu yapıyı dolaylı olarak yansıttığı düşünülmüştür. Prova sürecinde, Bernarda'nın ve bazı köylülerin bakış açılarının Franco ideolojisinin bir sonucu olduğunun gösterilmesine karar verilmiştir. Oyunun geçtiği dönemin işaretlenmesi ve tarihselleştirmek adına; İspanya'da iç savaş tetikleyen 1936 seçim sonuçları (Gibson, 1976, s.33), Brecht'in Carar Ana'nın Tüfekleri oyununda radyo konuşması olarak kullandığı General Emilo Mola konuşması (Brecht, 1997, s.223), Franco'nun Cumhuriyetçi cephenin seçim sonuçlarından sonra yapacağı darbeyi haber veren konuşması eklenmiştir (http-17). Eklemeler, ses teknolojileri kullanılarak dış ses olarak eklenmiştir. Bernarda'nın evin içinde başka bir odada dinlediği milliyetçi tarafta olduğu anlaşılan bir radyo kanalından verilmiştir. Evin içinden dışarı bakıp hayaller kuran Adela, evin dışında, köyde yaşanan olayları duvarın arkasından yorumlayan köylüler ve ülkede yaşanan siyasal kargaşayı haber veren radyo konuşmaları bu epizotta birleştirilmiştir. Birbinden ayrıymış gibi görünen bu üç dünyanın eş zamanlı gösterimi gerçekleştirilmiştir.

Lorca'nın oyununda da özgürlüğün ve serbestliğin simgesi olarak geçen orakçılar, cumhuriyetçileri ve savaş döneminde silah yardımı aldıkları Sovyetler Birliği'ni de bir yandan ima etmektedir. Oyunda, özgürlüğün simgesi olan ve kızların gönlünü çalmak için türkü söyleyen orakçıların türküsü, 'Orakçılarız biz orakçılar, güneşli günler için çalışırız, ayağımızda yemeniler, yeşilliklere doğacak bebeler.' olarak değiştirilmiştir.

Prova sürecinde yapılan çalışmalar sonucunda, Bernarda Alba'nın Evi'ndeki kadınlar üzerinde korkutucu etkisi görülen ancak varlıklarının korkutuculuğu gösterilmeyen köylülerin, somut olarak sahneye taşınmasına ve mahkumların rol değiştirerek köylü erkekleri canlandırmalarına karar verilmiştir. Köylü erkeklerin bastırdıkları arzularının çarpıtılmış bir şekilde dışa vurumu, kadınlara olan pornografik bakışlarının gösterilmesiyle görünür kılınmaya çalışılmıştır. Köylü erkeklerin çan sesini duyar duymaz, az önceki konuşmayı hiç yapmamış gibi tavır takınmaları, köylü

kadınların içselleştirdikleri baskı sistemine teslimiyetçi tavırlarının yarattığı mutsuzluk ve köylülerin Librada'nın kızının recmedilmesine takındıkları farklı tavırların gösterilmesine karar verilmiştir. Elindeki kumaşı bebek olarak kullanan Adela, Librada'nın kızının öldürüldüğünü ifade eden dış sesin gelmesiyle, elindeki kumaşı bir idam ipine dönüştürmüştür. Adela rolünden çıkarak Votka, idam ipini seyirciye göstermiş, kürtaşı cinayet kabul edenlerin idam istemesiyle ortaya çıkan çelişkiyi şaşıracak seyirciye aktarmıştır.

4.2.3.1.7. Bernarda işçi diye bir kadından ders almıyor

Bu epizotta, Bernarda ve Poncia arasında geçen konuşma, Lorca'nın oyunundan kısaltma yapılarak alıntılanmıştır. Lorca'nın oyununda da Poncia, Adela'nın Pepe ile birlikte olduğunu söyleyerek, yaşanacak tehlikeler karşısında Bernarda'yı önceden uyarmaktadır. Prova sürecinde sahnenin bu işlevinin olduğu gibi korunmasına karar verilmiştir. Ancak Poncia ve Bernarda arasındaki ilişkinin biçiminin nasıl değiştirileceği araştırılmıştır.

Ataerkil sistemin kadınlar üzerinde yarattığı en büyük sorunlardan biri, kadınların özel alan olarak adlandırılabilen ev içi mekanlarda kapalı kalmaları sonucunda onları sınırlı bir varoluşa sürüklemeleridir. Kapatılmayla, toplumsal yaşamdan bağı koparılan kadınların kamusal yaşam hakkında bilgileri sınırlandırılır, bakış açıları daraltılır. İki kadın olarak Poncia ile Bernarda arasındaki sınıfsal farklılık bu nedenle önemlidir. Poncia, sınıfsal konumu nedeniyle kadın olarak yaşamla, olaylarla ve olguları alımlama konusunda Bernarda'dan daha açık bir kavrama yeteneğine sahiptir. Çünkü işçi olmasından ötürü, hem evdeki olaylarla ile hem de dış dünya ile Bernarda'dan daha fazla ilişki kurmaktadır. Buna karşın, olayları değiştirecek karar yetkisine ve gücüne henüz sahip değildir. Poncia da Bernarda da kadındır ve ataerkil kapitalist sistemin aynı ahlak kurallarına tabi tutulmaktadır. Fakat Bernarda, Poncia'yı öncelikle bir kadın olarak değil işçi olarak algılamaktadır ve kendini ayrıcalıklı bir konumda görmektedir. Lorca'nın oyunundan farklı olarak, Poncia'nın Bernarda'ya kadın olarak eşit konumda olduklarını hatırlatmasına daha doğrusu ilişkinin ikisi arasında olan ekonomik ayrımla değil cinsiyet benzerliğiyle kurulmasını talep ettiğinin gösterilmesine karar verilmiştir.



Görsel 4.4. *Poncia Bernarda'yı temizliyor.*

Prova sürecinde, Poncia'nın Bernarda ile kadınca bir ilişki kurmaya çalışması ancak her defasında Bernarda tarafından reddedilmesi çalışılmıştır. Ayrıca Bernarda'nın bir felçli gibi hiçbir şeyini kendi yapmamasına Poncia'nın bir ev işçisi olarak onun kulağının temizlenmesi, saçının taranması, tırnaklarının kesilmesi gibi işlerini de yapmasına karar verilmiştir. Sahnede hiyerarşinin önce Bernarda'nın algıladığı gibi gösterilmesi, daha sonra Poncia'nın gerçekliğine dönüşmesi hedeflenmiştir. Oyuncuların sahnedeki birbirilerine göre konumları, alçaklık-yükseklik üzerinden çalışılmıştır. Konuşmanın başında Bernarda'dan daha alçak bir konumda oturan Poncia'nın, bildiği gerçekleri söylemeye başlamasıyla ayağa kalkmasına ve ondan daha yüksek bir konuma geçmesiyle son bulmasına karar verilmiştir. Bu iletişimde konum değişikliğinin başlangıç noktası olarak, Bernarda'nın Poncia'nın annesinin seks işçisi olması nedeniyle onu ezmeye kalktığı an olarak belirlenmiştir.

4.2.3.1.8. Aygırlar dışarı, kısıraklar içeri

Bernarda'nın çocuklarını erkeklerden korumak amacıyla kapatmasında olduğu gibi kızgınlaşmış aygırının evinin duvarını yıkmaması için bulduğu çözüm de çiftleşeceği kısırakların içeri tıkilmasıdır. Bu nedenle epizot başlığı erkeklerin dışarıda, kadınların içeride olmasını salık veren 'Aygırlar dışarı, kısıraklar içeri' cümlesinin ironik şekilde aktarılması olarak düşünülmüştür. Prova sürecinde, ikili oyun kurgusunun gereği olarak, mahkumlar 'Bernarda Alba'nın Evi' oyununu oynarken, Beşlik'in hapisanede diğer mahkumlar tarafından sürdürülen eyleme artık duyarsız kalamadığını gösterilmesine

karar verilmiştir. Dolayısıyla, dış ses olarak verilen hapishanedeki protesto sesleri, mahkumların oynadığı oyunu engelleyen bir etmene dönüştürülmüştür. Hapishanede artan protesto sesinin en yüksek seviyesi, Bernarda'nın evinde kapatıldığı için çiftleşemeyen aygırın duvarı tekmeleme sesinin olduğu yere denk getirilmiştir. 'Bernarda Alba'nın Evi' oyunu mahkumlar tarafından oynanırken, bir taraftan Beşlik sürekli olarak protesto sesine kulak verir. Protesto sesi, oyunun oynanmasını engelleyen yüksekliğe ulaştığında Beşlik, oradaki ritime uygun olarak epizot başlığının cümlesini "Kısraklar dışarı, aygırlar içeri" olarak tersi bir şekilde söylemektedir. Diğer iki mahkum, onu oyuna oyuna döndürmeye çalışır. Oyunu oynamak ve eyleme katılmak arasında kalan Beşlik, kendi taraf değiştirme isteğini, Angustias'a yansıtarak, Angustias'ın taraf değiştirmesini önerir.

4.2.3.1.9. Adela'nın başka sonu

Adela'nın Başka Sonu, mahkûm kadınların yeni bir son arayışının sonucu olarak oyuna ek metin olarak eklenmiştir. Prova öncesinde, öneri bir metin olarak yazılmış ve prova sürecinde, oyuncularla oyunun sonun nasıl değiştirileceği konusunda yapılan tartışmalar sonucunda tekrar düzenlenmiştir. Metnin ilk versiyonunda Angustias'ın taraf değiştirmesi sayesinde, Pepe'nin Adela ile ata binip uzaklaşması önerilmiştir. Prova sürecinde yapılan tartışmalar doğrultusunda, Adela'nın bir erkekle gitmesinden vazgeçilmiş ve Pepe'nin oyunda olduğu gibi kısrığına atlayıp kaçmasına ve Adela'nın tek başına gitmesine karar verilmiştir.

Angustias'ın taraf değiştirmesinde temel alınan Ollman'ın sözünü ettiği diyalektik yönteme içkin diyalektik araştırma ve Brecht'in anlaşma kavramıdır. Çaresiz ve değişime kapalı görünen bu sistemde niteliksel bir değişimin başlaması için önce niceliksel bir değişimin gerçekleşmesine ihtiyaç vardır (Ollman, 2003, s.37). Değişim anlaşmayla sağlanabilir. Ancak, anlaşma ölümü göze alacak kadar doğru olanın peşinden gitmeye gönüllü birinin ortaya çıkmasıyla sağlanacaktır. Oyunda, bir önceki epizodun sonunda, mahkumlar tarafından yapılan tartışmayla bir kişinin taraf değiştirmesine karar verilir ve Beşlik tarafından bu kişi Angustias olarak önerilir. Anlaşmanın sağlanması için Angustias'ın taraf değiştirerek, Adela'nın ölümünü engellemek için miras payından vazgeçmesi olarak karar verilmiştir. Angustias'ın değişimi başlatacak uygun koşullara sahip olması, diğer kadınlarla kan bağıının olmaması, Bernarda ile anlaşmaya oturacak miras gibi bir kozunun bulunması bu kararın verilmesinde etkindir. Anlaşmak, bir

değişimi başlatmak amacıyla önemlidir ancak bu anlaşma da niteliksel bir değişim olmadığı sürece uzun süreli bir olmayacaktır. Çünkü, sonsuza kadar geçerli olmayan değerlerin yokluğunda bu anlaşma yeni bir kurbanın yanlış bir toplumsalla bütünleşmesine neden olacaktır. Bu nedenle, bulunan yeni son, daha fazla değişim isteyen Beşlik rolünün içine sinmez. Beşlik, Angustias rolünün Adela'nın serbest kalması için yeni bir kurbanı dönüşmüş olmasını, Adela'nın tek başına ata binip uzaklaşmasının bir çözüm olmayacağını açıklayamasa da sezgisel olarak bu yeni sonun işlevsel olmadığını bilmektedir.



Görsel 4.5. *Angustias Adela'yı koruyor*

Provaya getirilen ilk metin önerisinde Beşlik'in yeni sonu neden beğenmediği gerekçeleriyle açıklanmaktaydı. Oyuncularla yapılan tartışmalardan sonra bu gerekçeler kaldırılmış ve yeni sonun Beşlik'in içine neden sinmediğinin seyircilere bırakılması gerektiği konusunda fikir birliğine varılmıştır. Adela'nın Klasik Sonu epizodunda, Adela ve Martirio'nun tartışırken birbirlerine söyledikleri sözler, Adela'ya uygulanan toplumsal baskı sonucunda onun intiharı öncesinde kabusunda duyduğu sesler olarak değiştirilmiştir. Bu sesler kardeşi Martirio'nun ona söylediği sözler olarak değil kolektif bilinçdışının Adela'daki dışa vurumu olarak düşünülmüştür.



Görsel 4.6. *Adela'nın Başka Sonu*

4.2.3.2. Trajik mutlaklığın yıkılması ve kahramanın oyun figürüne dönüşümü

Prova sürecinde, oyuncularla 'Bernarda Alba'nın Evi' oyunundaki karakterler tartışılmış, rol çalışmaları yapılmış, karakterler açısından suçun zorunluluğunun nasıl işlediği analiz edilmiştir. Bernarda açısından suçun zorunluluğu, içinde bulunduğu din, toplum ve erkek egemen sistemin baskısıyla devam ettirilmektedir. Bernarda'nın içselleştirdiği bu sistemle yüzleşmesi, kızının ölümüyle bile gerçekleşmemektedir. O halde Bernarda'nın elinden sahip olduğu iktidarın alınması ve mirasın kullanımı konusundaki egemenliğinin kaldırılması gerekmektedir. Angustias, evden kurtulmak için miras üstünlüğünün kendine sağladığı avantajı kullanmaktan başka seçenek görmemektedir. Daha önce Adela'nın peşinden koştuğunu bildiği halde Pepe ile evlenmeye karar vermiştir. Amelia, sindirilmiş bir karakter olduğu için oyunda dramatik bir olayı başlatan ya da sone erdiren hiçbir eylemi de bulunmamaktadır. Baskı karşısında teslimiyetçi davranması belki suç sayılabilecek en büyük sorumluluğudur. Martirio açısından suçun zorunluluğu, hiçbir zaman evlenemeyecek olması ve ömür boyu Bernarda manastırında yaşayacağını bilmesinin yarattığı umutsuzlukla, kardeşinin ölümüne neden olmakla ortaya çıkmaktadır. Adela açısından suçun zorunluluğu, ablasının nişanlısıyla birlikte olarak doğmaktadır. Poncia ise, bir hizmetçi olarak Bernarda tarafından ona çizilen sınırı aşmamakla ve uzun süre Bernarda'dan gizli olarak durumu çözmeye çalışmakla Adela'nın intiharın bir parçası olmaktadır. Bu yorumlardan yola çıkarak, rollerde çift perspektifin nasıl yaratılacağı prova sürecinde rol çalışmalarında araştırılmıştır. Bernarda'nın sistemin mağduru baskıcı bir kadın olması, annelik ve yöneticilik rolünün karışması, bir anne olarak çocuklarından korkması, Angustias'ın sahip olma temelli bir ilişki kurması ancak fiziksel özellikleri nedeniyle

erkekler tarafından dışlanması, Adela'nın kardeşinin nişanlısıyla birlikte olması içinde bulundukları çatışmayı yaratan durumlardır. Prova sürecinde çift perspektif, bu durumların mahkumların yorumlarıyla canlandırılmasıyla ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Beşlik'in orta sınıf bir ev hanımı olarak kendine toplumsal statü açısından benzeyen Angustias'ı ve kendine hiç benzemeyen bir hizmetçi olan Poncia'yı oynaması, Çörek'in cinsel arzularını yaşayabilen daha özgür bir kadın olarak, cinselliğini bastıran Martirio'yu oynaması ve aynı zamanda kendine bazı açılardan benzeyen Magdalena'yı oynaması, Votka'nın bedenini sunarak hayatını kazanmasına benzer olarak Adela'yı ve Votka rolü ile hiç ilgisi olmayan Amelia'yı oynaması ile kurulmaya çalışılmıştır. Prova sürecinde üç mahkum kadının da Bernarda'yı oynaması, Bernarda rolünü gösteren ortak bir formun bulunması ancak her mahkumun bakış açısına göre Bernarda rolünün (iktidarın) farklı şekilde yorumlanması çalışılmıştır.

Kahramanın bir figüre dönüşümünü sağlamak adına Bernarda Alba'nın evinde bütün düzenin sorumlusu ve gücü elinde bulunduran kişi Bernarda olarak gösterilmesinin nasıl engelleneceği tartışılmıştır. Bernarda'nın Hikayesi epizodunda doğum yaparak sisteme erkek çocuk üreten bir kadın olarak mağduriyetinin gösterilmesine ve her doğumla yıprandığının vurgulanmasına karar verilmiştir. Bernarda rolünün, çocuklarına yabancılaşan, onlardan ve hatta dolabındaki çıkmayan lekeden korkan bir kadın olarak yorumlanması kararlaştırılmıştır. Güçlü ve baskıcı tutumunun, ataerkil sistemin onda yarattığı korkudan kaynaklandığının gösterilmesine karar verilmiştir. Bernarda'nın başatlığının bozulması için yapılan bir başka değişim de Bernarda'yı ve evini işaret eden oyunun adının, Adela'nın ölmemesine dair isteği vurgulayan 'Adela Ölmesin' olarak değiştirilmesidir.

4.2.3.3. Dilin Epik-Diyalektik dönüşümü ve yazınsallaştırma

Oyunun Hale Toledo, Pınar Savaş ve A. Turan Oflazoğlu çevirileri incelenmiştir. Birkaç eski söylem dışında, canlı bir dile sahip olan Oflazoğlu çevirisi merkez alınmış, diğer çevirilerden de yararlanılmış ve oyun dilinin güncelleştirilmesine dair çalışmalar provalarda oyuncularla birlikte yapılmıştır.

Oyundaki kadınlar, kırsal kesimde yaşadıkları için kullandıkları dilde soyluluğu çağrıştıracak yüksek dile ait ifadeler bulunmamaktadır. Prova sürecinde, oyuncularla yapılan çalışmalarda, dil aracılığıyla aktarılan kanıksanmış ifadeler, söylem ile eylem arasında tezatlık yaratılabilecek replikler ve tekrar edilerek vurgulanacak replikler analiz

edilmiştir. Bernarda'nın baskıcı tutumunu ifade eden cümlelerin oyuncuların yorumu dahilinde istenmeyen bir tavır olduğunun gösterilerek oynanması çalışılmıştır. Bernarda'nın Hikayesi epizodunda, Bernarda'nın çocuklarından korktuğunu vurgulamak adına her doğumdan sonra, hangi çocuğunun hangi özelliğinden korktuğu aktarılmıştır. Ayrıca bu epizotta yabancılaştırma için Brecht'in önerdiği "...medi tersine" kalıbı kullanılarak erkek çocuk beklentisine karşılık, her doğan çocuğun beklentinin tersine çevrilerek kız olduğu vurgulanmıştır. 'Kız' kelimesi Bernarda'nın bakışını ifade etmek amacıyla ironik bir biçimde kasıtlı olarak kullanılmıştır. Adela'nın doğumundan sonra eylem ile söylemin zıtlığı kullanılarak 'Çıkmayacaksın sokağa' repliği, Adela'nın sokağa çıkma isteğini ifade eden bir zıtlıkla oynanmıştır. Benzer şekilde, Angustias'ı tanımlarken diğer iki kadın tarafından söylenen ve prova sürecinde eklenen 'Doğuramaz' repliğinin ironik bir üslupla söylenmesine çalışılmıştır. Cenaze epizodunda, Bernarda tarafından söylenen "Kadınlara iğne iplik, erkeklere de kırbaçla katır yaraşır. Herkesin görevi doğuştan belli (Lorca, 2018, s.21)" cümlesine karşı mahkumların yorumunu ifade eden 'Doğuştan mı?' sorusu eklenmiştir. Pepe'nin evlenmek için iffetli olan Angustias'ı seçmesi kararı, mahkumlar tarafından yorumlanmıştır. Adela'nın cinsel özgürlüğünü yaşama isteğini olumlayan Votka tarafından Adela rolüne 'Tam iffetli olacağım bana bir gülme geliyor.' repliği eklenmiştir.

Bastırılmış arzusun dışı vurumunu bedenindeki titremelerle gösteren Maria Josefa'nın, evden kurtulmak için yaşlandığında bile erkek istiyor olması Beşlik tarafından yabancılaştırılmıştır. Oyunda, Votka'nın Maria Josefa'yı oynama biçimi, Beşlik tarafından taklit edilerek tekrar edilmiştir. Bu tekrarlar, erkek isteğinin kurtuluş olarak görülmesine ilişkin Beşlik'in olumsuz yorumu gösterilmiştir. Aynı epizotta, Pepe'nin seçim yapıyor olması, oyuncular tarafından istenmeyen bir durum olarak oynanmıştır. Poncia'nın işçi bir kadın olarak Adela'ya olan sınıfsal bakışının gösterilmesi adına 'Adela, işin ucu kendine dokununca isyan eden bir burjuva.' repliği eklenmiştir.

Dil ile yapılan bir değişim de anlatımcı yapının kullanımıdır. 'Bernarda Alba'nın Hikayesi' bir anlatıya çevrilmiştir. Anlatıda, üç mahkum kimi zaman aynı anda ve birlikte konuşarak, kimi zaman teker teker konuşarak olayları aktarmaktadır.

Yazınsallaştırma, epizot başlıklarının mahkumlar tarafından seyirciye aktarılmasıyla yapılmıştır. İlk epizottan son epizoda kadar her başlıkta, müzisyen tarafından tekrar edilen bir Flamenko ezgisi eşliğinde basit Flamenko dans figürleri tekrar edilmiş ve ardından

epizot başlığı aktararak oyun duraklatılmıştır. Başlıkların aktarımı oyundan ayrı bir parça gibi düşünülmüş ve mahkumlar tarafından oyundan ayrıştırılmıştır.

4.2.4.Oyuncu-seyirci ilişkisi

İlk epizottan son epizoda kadar oyuncular, oyuncu olarak sahnedeki varlıklarını unutmadıklarını ve seyircinin varlığını bildiklerini göstererek oynamışlardır. Prova sürecinde, oyuncuların mahkum rollerini, mahkumların ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyunundaki rolleri oynamasından doğan katmanlı yapının nasıl kurulacağı araştırılmıştır. Bu yapının kurulmasında odak, oyuncuların sahnedeki çoklu varoluşundan doğan çelişkinin seyirciye nasıl gösterileceğinin araştırılması olmuştur. Oyuncular, oyunun başında oyuncu olarak başlamakta ve daha sonra tulumlarını giyerek mahkum rolüne girmektedir. Oyun başlamadan önce, oyun alanının kenarında seyircinin girişini ve koltuklara yerleşmesini beklemekte ve oyun müziğinin başlamasıyla mahkum tulumlarını giymektedirler. Mahkumlar epizotunda oyuncu ve mahkum rolü arasındaki ayrımın nasıl gösterileceğine odaklanılmıştır. Oyuncular, mahkum rolünde koğuşlarına yerleştikten sonra, mahkumların hikayelerini bir oyun kuralına uyarak doğrudan seyirciye anlatmaktadır. Bu epizottan sonra koğuşlarından çıkan mahkumlar, seyirciye koşarak gelmekte ve seyirciye bir süre baktıktan sonra, oynananın oyun olduğuna vurgu yapan ‘Oyun’ repliğini söylemektedirler.

Mahkumlar epizodundan sonra oyuncular, hapisanede tiyatro oyunu oynayan mahkumları canlandırmaktadırlar. Burada ise, eş zamanlı icra ettikleri mahkum rolü ile ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyununda oynadıkları rolleri arasındaki ayrımın gösterilmesine odaklanılmıştır. Bu bağlamda, mahkum rolünden Bernarda’nın evindeki rollere geçerken, her geçişte o rolü niteleyen belirli jestler yapmalarına karar verilmiştir. Oyuncunun rol ile özdeşim kurmadığı açıkça gösterildiği gibi seyircinin de roller arasında yaptığı geçişleri gizlemeyen oyuncuları izlemesi hedeflenmiştir.

Oyunun epizotlara bölünmesi, aynı zamanda olaylar arasında bir düşünme aralığı yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Maria Josefa’nın rolünün seyirci içinde erkek araması ancak Votka rolünün normalde bunun tam tersini istemesi, rol olarak Martirio’nun erkek seyircilerden korkması, Adelanın dışarıdaki bütün erkekleri özgür bireyler olarak görmesi oyundaki rollerin seyircilere karşı takındığı farklı tavırlara örnektir.

Oyunun anlatımcı yapıya dönüştürülmesiyle öykünün bazı kısımlarının oynanmasından vazgeçilerek, doğrudan seyirciye anlatılması tercih edilmiştir. Anlatımcı

yapıda kimi zaman öykünün nasıl ilerlediğinin anlatılması kimi zaman da prova sürecinde yapılan çalışmalar sonucunda mahkûm rollerinin oyundaki olayları nasıl yorumladıklarını ifade eden cümleler eklenmiştir. Oyuncunun anlatır gibi oynama tavrı prova sürecinde yapılan çalışmalarda korunmaya çalışılmıştır.

4.2.5. Gestus

Feminist tiyatrocular ve yazarlar Epik-Diyalektik tiyatro ile feminist düşünceyi birleştirene kadar gestus, toplumsal cinsiyete özgü tavırlarla bağdaştırılan bir kavram değildi. Hatta tam tersine; Brecht oyunlarında, örneğin ‘Cesaret Ana’ oyununda Cesaret Ana’nın adı dışında, dişil ya da eril bir özelliğinin ön plana çıkmadığı ve onun satıcı kimliğinin cinsiyetinden önce geldiği vurgulanmıştır. Savaş ve kapitalizm ilişkisinin işlendiği Cesaret Ana’ya göre ataerkil sistem ve kapitalizm ilişkisinin ele alındığı ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyununda gestus araştırmalarının bir kısmı, konu itibariyle toplumsal cinsiyet rollerini ve onların icra edilmesini de kapsayacaktır. Bu nedenle, gestusa ait çalışmaların bir kısmı, cinsiyetin ataerkil toplumdaki rollerinin anlamını çıkarmak üzere yapılmıştır.

Prova çalışmalarında, gestusun mimikten ayrılması için yapılan çalışmalarda her oyuncunun rolüne uygun maske yapılmış ve oyuncuların bu maskeleri kullanarak oynamaları istenmiştir. Her karakterin maruz kaldığı toplumsal cinsiyet rolünün kadınların bedeninde yarattığı etkinin ve bu etkiye verdikleri tepkinin araştırılması yapılmıştır. Bernada’nın evindeki kadınların, bireysel özellikleri olarak görülen bazı tavırlarının ardında yatan toplumsal neden ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Martirio’nun erkeklere olan uzaklığının yarattığı korku, Angustias’ın çirkinliği ve yaşlılığı yüzüne vurulduğunda anksiyetesinin ortaya çıkması ve pudrasına sarılması, Adela’nın dişiliği bir kurtuluş yolu olarak görmesi, Amelia’nın susturulmuşluğunun yarattığı etkinin konuşmasına yansiyarak kekelemesi, Magdelana’nın ev işlerine yöneltilmesi maruz kaldığı toplumsal cinsiyet rollerinde öne çıkan özellikleridir. Pepe’nin Adela ile ilişkisindeki eşitsizliğin ve Adela’nın Pepe’yi görme biçiminin ortaya çıkması adına, Pepe’yi bir baston olarak kullanan Adela’nın onu yukarıda tutması kendini daha aşağıda konumlandırması çalışılmıştır. Buna ek olarak Pepe’nin Adela’yı cinsel bir nesne olarak gördüğünün gösterilmesi amacıyla samanlıkta ilk buluştukları sahne, yapılan doğaçlama çalışmasıyla oyuna eklenmiştir. Martirio’nun arzusunun bireysel bir nedenden kaynaklanmadığı, Angustias ve Adela’nın olumlu ya da olumsuz bir şekilde kendini bir erkekle tanımlarken

onun bu grubun dışında kaldığı, kendine toplumsal bir statü bulamadığı oynanmıştır. Bunun için provada yapılan çalışmalar sonucunda, Angustias ve Adela'nın Pepe ile buluşması canlandırılmıştır ve Martirio'nun bunların dışında kaldığı gösterilmiştir. Bernarda'nın mahkum rolünden ayrışması için Bernarda'nın dua sahnesinden sonra bastonu eline aldıktan sonraki özgüveni ve değişimi ile öncesi arasında kontrast yaratılmış ve Bernarda'nın bastonu kullanma hareketi parçalara ayrılarak ve hareketin temposu çalışılmıştır.

Prova sürecinde, kadınların sekiz yıllık yas sürecinin yarattığı baskıya karşı gösterdiği tavırlar çalışılmıştır. Bu bağlamda, Adela'nın yas ile kendine dayatılan rolü kabul etmemesi ve agresif direniş göstermesi, Magdelana'nın önce isyan edip yeteri kadar mücadele etmeyerek daha sonra kabullenmesi, Martirio'nun gizli eylemlerde bulunması, Amelia'nın pasif tavrı bu kadınların aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleriyle kurdukları ilişkileri de göstermektedir. Bu tavırların, rollerin duruşlarında ve hareketlerinde yarattığı beden devinimleri çalışılmıştır.

Maria Josefa'nın bastırılmış arzusunun bedenine tekrar eden titrememelerle gelmesi ve bu titremenin sahnede Beşlik rolü tarafından tekrar edilmesi de jestin tekrar edilebilirliğine vurgu yapmak üzere kullanılmıştır.

Oyunda, sınırlı dekor kullanımı nedeniyle dekorun ve ışığın gestusu, dekor parçalarına ışık kaynaklarının seyirci tarafından görülecek bir şekilde takılması ve ışığı kumanda eden kişinin de hem ışık görevlisi hem de gardiyan rolüyle sahnenin kenarında konumlandırılmasıyla sağlanmaya çalışılmıştır.

4.2.6.Yabancılaştırma efekti

Yabancılaştırma, toplumsal cinsiyet rollerinin ve toplumsal cinsiyetin yabancılaştırılması olarak düşünülmüştür. Oyunda verili olan mahkûm rollerinin 'Bernarda Alba'nın Evi' oyunundaki rollerin üstlendiği toplumsal cinsiyet rolünü oynaması ve ona karşı mesafeli tutumu ile yabancılaştırma sağlanmaya çalışılmıştır.

Votka rolünün özelliği olmayan ancak o Adela'yı oynadığında ortaya çıkan Adela'nın kadınsı olarak nitelenen dişil tavrı, Votka rolü ile Adela arasındaki mesafeyi göstermektedir. Bu seçim, bir kadının bedenini nesne olarak kullanmasına iten koşullarının seyirci tarafından incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Benzer şekilde, kendini savunmak amacıyla cinayet işlemeye cesaret eden Votka rolünün, batıl inançlar, töreler ve dışarı korkusuyla bastırılmış olan korkudan kekeleyen Amelia rolüyle arasındaki mesafe de

kadınların korkutularak bastırılmasının altında yatan nedenlerin sorgulanmasına dikkat çekmek içindir.

Fiziksel olarak bir kusuru bulunmayan Beşlik rolünün, Angustias'ı oynadığında oldukça utangaç olmasıyla ve ona çirkin, doğurgan olamayacak kadar yaşlı olduğu söylendiğinde anksiyetesinin ortaya çıkmasıyla, ataerkil söylemlerin Angustias üzerinde yarattığı etkinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Aynı zamanda Angustias'ın servet üstünlüğünü, bu baskının üstesinden gelmek için bir araç olarak kullandığı da gösterilmiştir. Angustias'ın sürekli olarak üstünü başını düzeltmesi, nişanlısıyla belirli bir mesafeyi asla aşamaması ancak Beşlik rolünün, evlenmeden önce cinsel birliktelik yaşamış olması arasındaki zıtlık ile kadınlık ve iffet arasında kurulan ahlaksal ilişkinin irdelenmesi amaçlanmıştır. Beşlik rolünün, Poncia'yı annesinin orospu olduğuna dair eziklik yaşayan bir kadın olarak icra etmesi ama daha sonra Votka'nın uyarısıyla bu role karşı eğiliminin oyun içinde değişmesi de kadınların hem geçmişte hem de bugün de bu rolleri nasıl alımladıklarına dair bir bakışın gösterilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Poncia'nın ezilerek oynadığı durum tekrar oynanmıştır.

Oyunun orijinalinde, Martirio, bireysel arzularını tatmin edemediği için kardeşinin ölümüne sebep olmaktadır. Çörek rolü, fazlaca dişildir ve kadınlığını özgürce yaşamasının sonucu hapis haneye düşmüştür ancak onun oynadığı Martirio rolü oldukça muhafazakâr ve erkeklerden korkan, dişil varlığını bastıran bir kadındır. İkisi arasındaki farklılık ile Martirio'nun bedeni üzerinde tahakküm kuran dış nedenlere dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Martirio'nun dini inancıyla erkek korkusunu bastırması, fiziksel özelliklerini kusurlu kadınlıkla bağdaştıran toplumsal bakış ve bunların sonunca yaratılan onun kendini görme biçimindeki huzursuzluğun altı çizilmeye çalışılmıştır. Çörek'in oynadığı Magdalena, ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarının dayattığı ev içi işlerde uzmanlaşan hamarat kadın imajını anımsatmaktadır. Çörek, kendi evlilik hikayesinde de benzer bir süreci yaşamış ve çalışan bir kadın olarak kadınların kadınlık görevi olarak dayatılan ev içi işlerini yürütmekten yıpranmış ve bir köleye dönüşmüş ancak buna itiraz etmiştir. Bu iki rol arasındaki paralellik, ataerkil kapitalist sistemin dayattığı toplumsal cinsiyet rolünün çok eskiden beri devam ettiğine dikkat çekerken, bugün böyle bir rolün sürdürülmesinin mümkün olmadığı toplumsal koşullara da dikkat çekmektedir.

Oyunda yabancılaştırma aracı olarak Bernarda rolü için maske kullanılmış ve Bernarda, maskesini takan oyuncuların oynadıkları mahkûm rollerine göre Bernarda rolüne geçtiklerinde yaşadıkları değişim gösterilmiştir. İktidarın simgesi bastonu eline alan ve

maskeyi takan mahkumların takındıkları baskıcı, katı ve otoriter tutumları ile kendileri arasında bir ayrım yaratılmıştır.

Oyuncuların kendi rollerinden zaman zaman üçüncü tekil şahıs olarak bahsetmesi de rollerine olan mesafelerini göstermek amacıyla kullanılmıştır. Aynı zamanda mahkûm kadınların 'Bernarda Alba'nın Evi' oyunundaki rolleri, bilinçli bir şekilde oynadığı gösterilerek oyuncuların rol ile mesafesinin gösterilmesi hedeflenmiştir. Ayrıca bazı sahne direktifleri oyuncular tarafından sözlü olarak söylenmiştir.

Oyuncunun seyirciyle olan ilişkisi, anlatımcı yapı aracılığıyla doğrudan seyirciye yöneldiği bir iletişime çevrilmiştir. Böylelikle oyuncunun mahkûm rolü içinde oynadığı öyküye gözlemci olarak baktığının da altı çizilmiştir.

Oyuncunun dekor ile ilişkisinin gösterilmesi açısından oyun mekânındaki bazı alanlar farklı mekanlar olarak kullanılmıştır. Oyuncular, sahnenin ihtiyacına göre dekor parçalarını da farklı işlevlerde kullanmıştır. Buna ek olarak, müzisyenin mikrofonu, Bernarda'nın köyünde dedikodunun yayılması işlevini gören kuyu olarak kullanılmıştır. Evin penceresinin Angustias'ın eliyle çizilmesi, o sırada Angustias rolünü oynayan Beşlik'in de görülmesi ve dekoru kendi bedeniyle üretmesi eş zamanlı olarak gösterilmiştir. Bez parçasının evin duvarı, bastonun tabut, tüfek ve Benavides'in fallusu olarak kullanımı gibi oyuncular bazı dekor parçalarını hapishanede buldukları malzemelerle oluşturmuşlardır.

Toplumsal cinsiyet rolünün maske aracılığıyla yabancılaştırılması, oyunda cenazeye gelen köylü kadınların maskeler ve kuklalarla oynamasıyla gerçekleştirilmiştir. Maskenin giyilmesi ve kuklaya elin geçirilmesi seyircinin gözü önünde gerçekleştirilmiştir. Bir örnek giydirilmiş olan köylü kadınlar, aynı tonda ve tavırda hareket etmiş, cenaze duasını da ezberletilmiş bir duayı okuduklarını gösterir şekilde okumuşlardır. Ancak bu tek tipleştirilmiş ve değişmezmiş gibi görünen ezberletilmiş hal ve tavırların kadınlardan birinin ölen Benavides'in tacizci olmasını söylemiyle bozulması tercih edilmiştir.



Görsel 4. 7. Köylü Kadınlar ve Bernarda

Oyundaki mahkûm rollerinin, erkek rollerini icra etmesi, toplumsal cinsiyetin yabancılaştırılması amacıyla yapılmıştır. Cinsiyetin oynanabilirliğinin gösterilmesiyle cinsiyetin toplumsal bir kurgu ve performatif eylem olduğunun vurgulanması amaçlanmıştır. Mahkûm kadınlar, ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyunundaki köylü erkeklerin toplumsal olaylara olan yorumlarını ve onların köylü erkeklere olan yorumlarını eş zamanlı canlandırmışlardır. Kadınlar, gerek erkek yüzünü imleyen maskeleri kullanarak, gerek bastonu erkek gibi kullanarak, kendi bedenlerinde erkek cinsiyetlerini canlandırmışlardır.



Görsel 4.8. Duvarın arkasından çıkan köylüleri canlandıran mahkum kadınlar.

4.2.7.Tarihselleştirme

Metnin tarihselleştirilmesi adına yapılan ilk çalışma, oyunu günümüzde geçen bir hapishaneye taşımaktır. Bu bağlamda, oyuna ek metin olarak Mahkumlar epizodu eklenmiştir. Mahkumlar Epizodu, bugün farklı bir şekilde devam eden ataerkinin kadınlar üzerinde yarattığı şiddete en yüksek derecede maruz kalan üç kadının hikayesini içermektedir. Kadınlar bu şiddete karşı ‘Bernarda Alba’nın Evi’ndeki karakterlerden farklı olarak, doğrudan reaksiyon göstermiş ve bunun bedelini hapishaneye düşerek ödemişlerdir. Hapishanedeki lakapları, şiddete cevap verme biçimlerini işaret etmektedir. Beşlik, kocası tarafından öldürülecekken ölmemeyi tercih ederek onu beş kez bıçakladığı için Beşlik lakabıyla anılmaktadır. Votka, maruz kaldığı beden sömürsünden kurtulmak için genelevden çıkma umuduyla evlendiği kocasının onu tekrar satması sonucu, kafasında Votka şişesini patlatarak ölümüne neden olduğu için Votka lakabıyla anılmaktadır. Çörek, kocasının aldatmalarına boyun eğen bir kadinken kendi cinsel özgürlüğünü yaşamak istediğinde öldürülme tehdidiyle karşılaşınca, kocasının çöreğine zehir katarak onu zehirleyip hapse düştüğü için Çörek lakabıyla anılmaktadır. Yasal olarak, suç işlemiş olan bu üç kadının perspektifinden işledikleri suçlar, kendi öz varlıklarını savunmaları açısından bir suç değildir. Şiddete savunmayla cevap veren bu kadınların ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyununa bakışları bu nedenle önemli görülmüştür. Çünkü bu deneyimi yaşamış olan kadınların oyundaki karakterleri içselleştirmeleri pek mümkün olmayacağı gibi onları tarihselleştirerek oynamaları mümkün olacaktır. Prova sürecinde, günümüz ile oyunun geçtiği dönem arasındaki ayrımın ortaya çıkmasının sağlanması ve bütün zamanlara hitap eden bir tragedya düşüncesinin engellenmesinin nasıl yapılacağı araştırılmıştır. Mahkumların, oyundan anlatımcı yapıya geçtiklerinde ve oyun süresince oyununun zamanına ve oyundaki kişilere belirli mesafeden yaklaşarak ve oyunun geçmişte yaşandığını anlatır gibi oynamaları çalışılmıştır.

Kadınların hapishanede olmasının umutsuz bir durum yaratmaması adına, her birinin cezasının çektikten sonra tekrar yaşama karışabileceği koşullar yaratılmıştır. Ayrıca üç mahkûm kadının, hapishanede oyunu konuşabilecek ve tartışabileceği koşulların yaratılmasına da dikkat edilmiştir. Hapishane müdürü tarafından özel izinli oldukları, Aygırlar Dışarı Kısıraklar İçeri epizodunda Votka tarafından dile getirilmektedir. Sürekli eylemin ve protestonun olduğu bu hapishanede, bu üç mahkum, kadın ayrıcalıklı konumdadır ancak Beşlik, oyunun sonunda protestoya katılarak oyunun oynanmasını tehlikeye atacak ve bu ayrıcalığı bozacaktır.

Tarihselleştirme konusunda metnin dönüşümünde bir başka çalışma da ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyununun içinde bulunduğu toplumsal, siyasi dönemi işaretlemektir. Bunun için ‘Duvarın Arkası’ epizodu oluşturulmuştur.

4.2.8.Dekor

Oyunun açık alanlarda, spor salonu, konferans salonu ya da küçük tiyatro salonlarından oynanabilirliğinin sağlanması için dekor tasarımında mekânın sadece bir hapisane olduğunu gösterecek bir dekorun yeterli olduğu düşünülmüştür.

Sahne, üç alana bölünmüştür. Mahkumların kaldığı koğuşlar, havalandırma alanı ve oyuncuların bu iki alanın dışında sandalyede oturarak oyunun oynanmasını bekledikleri hapisane ve Bernarda’nın Evi’nin dışındaki alan. Koğuşlar sahne gerisine, havalandırma alanı sahnenin orta ve ön kısmına, bekleme alanı sahnenin sağ tarafına yerleştirilmiştir. Mahkumların koğuşları ve havalandırma alanı, Bernarda’nın evindeki kadınların odaları olarak kullanılmıştır. Seyirci koltuklarının bulunduğu yer, evin avlusu olarak kabul edilmiştir. Müzisyenin bulunduğu yer, avlu kenarındaki kuyu olarak düşünülmüştür.

Oyunda, hapisanenin koğuş kapısını gösteren üç adet kapı, bu kapıların gerisinde yerleştirilmiş üç demir tabure ve mahkumların havalandırma alanında kullandıkları iki adet tahta tabure kullanılmıştır.

Oyuncular, kapıların ardında uzun süre oynadıkları için seyircilerin görüşünü uzun süre engelleyeceğinden kapılara parmaklık yapılması fikrinden vazgeçilmiştir. Kapı üstlerine kırmızı ve yeşil şerit led ışıklar konularak kilitlenme ve açılmanın bu uyarılarla haber verilmesi tercih edilmiştir.

4.2.9.Kostüm

Oyuncuların çok fazla rol değiştirmesi nedeniyle, rol değiştirmelerini hızlandıracak işlevsel bir kostüm tasarımına ihtiyaç duyulmuştur. Prova sürecinde yapılan denemelerle, mahkumların tek örnek tulum giymesine, Bernarda’nın evindeki kadın rollerini oynarlarken bu tulumların üzerine hem önlüğü-hem eteği çağrıştıran bir kumaş takmalarına karar verilmiştir. Oyuncular, eteğin iki yüzünü de kullanmış ve rol değiştirirken eteklerin yüzlerini seyirci önünde değiştirmişlerdir. Angustias, Magdelana, Martirio ve Bernarda için siyah etek, Maria Josefa, Adela için aynı yeşil etek, Poncia için hizmetçi önlüğü kullanılmıştır.

Doğum sahnesinde, boğa güreşini imleyen, tulumlara takılıp çıkartılabilen kırmızı kumaşlar kullanılmış, her role doğduktan sonra cinsiyetinin kadın olarak belirlenmesinden sonra hemen cırtlı yapışan etek-önlükler giydirilmiştir.



Görsel 4.9. *Poncia'nın Kostümü*



Görsel 4.10. *Adela ve Maria Josefa Kostümleri*



Görsel 4.11. *Sırasıyla Angustias, Martirio, Bernarda, Amelia, Magdalena Kostümleri*



Görsel 4.12. *Mahkûm Tulumları*

4.2.10.Aksesuar

Mahkumların aksesuarlarını rahatlıkla taşıyabilmeleri için plastik sepetler kullanılmıştır. Metal tabak ve kaşıklar, arka koridordan gelen protesto seslerinin hangi araçlarla gerçekleştiğinin gösterilmesi adına mahkumlar tarafından oyun içinde kullanılmıştır.

Oyunda kullanılan en önemli aksesuar bastondur. Baston, ‘Bernarda’nın Hikayesi’ epizodunda Benavides’in fallusu ve Bernarda’nın hayatındaki erkekler, ‘Adela’nın Klasik Sonu’ ve ‘Adela’nın Başka Sonu’ epizotlarında tüfek, ‘Pepe Seçimini Yapar’ epizodunda mahkûm kadınlar tarafından beyaz kumaşla giydirilerek Pepe olarak kullanılmıştır. Bernarda rolünün üç kadın tarafından oynanmasının yaratacağı karışıklığın önlenmesi için Bernarda rolü oynanırken maske, peruk ve baston birlikte kullanılmıştır.

Bernarda’nın hikayesi anlatılırken, Bernarda’nın maskesi ve eşyaları hapishanelerde kullanılan plastik bir askılığa asılmış ve Bernarda’nın bedeni askı üzerinde oluşturulmuştur.

Rol geçişlerinde, hangi rolün oynandığının anlaşılması için rollerin tanıtıldığı Bernarda’nın Hikayesi epizodundan başlayarak oyuncular her rol değiştirdiğinde seyircinin bu değişimi takip edebilmesi için kostüme ek olarak bazı aksesuarlardan yardım alınmıştır. Poncia süpürge, Angustias, anksiyetesi ortaya çıktığında kendini sakinleştirmek için pudra kullanmış, Martirio, siyah yelpaze ve siyah mendil, Adela kırmızı yelpaze, Magdalena nakışlı bir bez kullanmıştır. Adela’nın kendini astığı materyal, hapishane koşulları nedeniyle ip yerine kumaş olarak tercih edilmiştir.

4.2.11.Makyaj

Kılık değiştirmelerin sıklığına ve hızın nedeniyle makyaj değişikliği yapılamayacağı için oyuncuların yüz hatlarını belirginleştiren sade bir makyaj kullanılmıştır. Prova sürecinde, makyajın makyaj olduğunu belirtecek belirli denemeler yapılsa da rol geçişlerinde yüzü boş bir durumdan alıkoyduğu için bu fikirden vazgeçilmiş ve oyuncuların rol değişimlerini etkilemeyecek bir makyajın yapılmasına karar verilmiştir.

4.2.12.Işık

Oyunda, iki ayrı panodan kumanda edilen koğuş ışıkları ve havalandırma alanını aydınlatan ışıklar olarak iki farklı alanda ışık kullanılmaktadır. Koğuş ışıkları, sahnede masa üzerine yerleştirilen bir panodan, genel ışıklar sahne gerisindeki ana ışık masasından

kumanda edilmektedir. Koşu ışıkları yandığında, oyun alanı olan havalandırma alanının ışıkları sönmekte, havalandırma ışıkları yandığında koşu alanın ışıkları sönmektedir. İki alan arasındaki ayrım, ışık aracılığıyla belirginleştirilmiştir. Koşu ışıkları, koşu kapılarına monte edilerek seyirciden gizlenmemiştir.

Havalandırma alanını aydınlatan ışıkların bir hapishane ortamının loşluğunu andırmasından kaçınılmıştır. Oyuncuların seyirci tarafından rahat görülebileceği ışıklandırma yeterli bulunmuştur. Oyun sürecince, ışık değişimleri yaşansa da sahnenin karanlıkta kalınmasından kaçınılmış, oyuncuların bir sonraki epizot için yaptığı hazırlıklar seyirciden gizlenmeden yapılmıştır.

Prova sürecinde, ışık renklendirmesi yaratılmadan renk denemeleri yapılmış ancak mahkumların rol değişimlerinde ve maske kullanımında bütünlüğü sağladığı için tulum renginin siyah olması zorunluluk olarak görülmüştür. Bu seçim, renklendirilmiş ışık kullanılmadan sahnede renk yaratmayı olanaksız kılmıştır. Buna karşın, renklendirilmiş ışığın zamanı gösteren niteliği kullanılmamıştır. ‘Adela’nın Başka Sonu’ epizodunda, Adela’nın ölüme doğru yürüdüğü sahnede renklendirilmiş kırmızı ışık kullanılmış, ışığın bir efekt olduğu oyuncular tarafından dile getirilerek atmosfer hissi yabancılaştırılmıştır.

4.2.13.Müzik

Oyunun mesel çalışmalarına müzisyen de katılmış ve oyunun meselinden yola çıkarak ‘Adela Ölmesin’ adında sözsüz bir melodi oluşturmuştur. Bu melodi, sahnelerin devinimine göre hızlı ve yavaş tempolarda çalınmıştır. Oyunun döneminin, şimdiki zamandan ayrılması adına oyunun bazı bölümlerde İspanyol ezgileri kullanılmıştır.

Müzisyen ile yapılan prova çalışmalarında, müziğin gestusunu araştırmak anlamında müzisyen, her bir rolün toplumsal cinsiyetine olan tavrını kendi yorumuyla göstermiştir. Angustias’ın yaşlılığını servetinin üstünlüğüyle örtmesine karşı eleştirel tavır gösterirken, Angustias’ın maruz kaldığı toplumsal cinsiyet rolüne olumsuz bir tavır göstermektedir. Oyunda pek fazla varlığı bulunmayan Magdalena’yı tek düze biri olarak yorumlarken, müzik aracılığıyla Martirio’nun gizemli halini yansıtmış, Adela’nın yaşam sevincini ve asiliğinin tarafında olarak müziğin gestusunu oluşturmaya çalışmıştır. Bu bağlamda, rollerin tanıtıldığı ve ilk kez görüldüğü Bernarda’nın Hikayesi epizodunda, rollerin tavırlarını müzikten almasına çalışılmıştır. Ancak, karakterler müziğin onları yorumlama biçimini beğenmediklerinde ona karşı tavır almaları da çalışılmıştır.

Prova sürecinde Benavides'in ölümünün ardından yapılan cenaze töreninde çalan cenaze marşının, müzisyenin bu cenazeye eleştirel bir tavır takınması, marşın normal şekilde çalışılması olarak iki versiyonu denenmiştir. Doğalmış gibi görünen duanın giderek bozulmasına karar verildiği için sahnenin başında cenaze marşının gitarla normal tonda çalınmasına karar verilmiştir.

4.2.14.Tiyatro Mekânı

Oyun, spor salonu, konferans salonu, tiyatro salonu ve açık hava tiyatrolarında oynanabilecek şekilde tasarlanmıştır. Seyircilerin, sahnenin üç tarafına konumlanacağı bir koltuk düzeni düşünülmüştür. Müzisyen, sahnenin sol ön tarafında seyirci tarafından görülebilecek şekilde konumlandırılmış ve lokal ışıkla aydınlatılmıştır.

Seyirciler oyun mekanına girdiklerinde oyuncular, müzisyen ve sahnedeki panoda yer alan ışık görevlisi oyunun başlamasını seyirciyle birlikte beklemişlerdir. Oyunun başlama uyarısıyla oyuncular sandalyelerden kalkıp koğuştaki yerlerine geçmişlerdir. Kâbus sahnesinde kullanılan renkli kırmızı ışıklar, koğuş kapılarındaki ışıklar ve sahneyi aydınlatan ışıklar, seyircinin görüş alanının içine yerleştirilmiştir. Oyun mekânında herhangi bir perde kullanımından kaçınılmıştır. Oyuncular, anlatımcı yapı içinde seyirciyle doğrudan iletişime geçtiklerinde, oyun mekanında seyirci koltuklarına doğrudan yönelmişlerdir. Oyun süresince seyirci ışıkları karartılması tercih edilmiş ancak Maria Josefa'nın kendine erkek aradığı bölümde seyirci, loş bir ışıkla aydınlatılmıştır.

SONUÇ

“Federico Garcia Lorca’nın ‘Bernarda Alba’nın Evi’ Oyununun Sahnelenme Süreçleriyle Epik-Diyalektik Tiyatroya Uyarlanması” adlı bu çalışma, kuramsal araştırma ve uygulama sürecini içermektedir. Uygulamalı kısmının bir hedefi de projenin seyirciyle buluşmasıdır. Çalışmanın kuramsal kısmında yapılan doküman incelemeleri sonucunda; Gerçekçi tiyatronun gelişim süreci ve Gerçekçi tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçları ve Epik-Diyalektik tiyatronun gelişimi, Epik-Diyalektik tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçları araştırılmıştır. Epik-Diyalektik tiyatro, Gerçekçi tiyatrodan farklılaşan yönleriyle incelenmiştir. Çalışmanın uygulama bölümü, Epik-Diyalektik tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçlarının Federico Garcia Lorca’nın ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyununa uygulanması sürecinde sahneleme ve sergilemeye dair araştırmacının gözlemle elde ettiği bulguları içermektedir. Bu kapsamda, sahneleme sürecinde gerçekçi bir metnin, Epik-Diyalektik tiyatronun anlatım araçları kullanılarak rejî metnine dönüşüm süreci araştırılmıştır.

Çalışmanın kuramsal kısmının birinci bölümünde yapılan doküman incelemeleri sonucunda; Gerçekçi tiyatronun gelişiminin Avrupa’nın toplumsal tarihi ve değişimiyle paralellik gösterdiği görülmüştür. Gerçekçi tiyatroyu benimseyen sanatçıların tiyatroya bakış açılarının, içinde bulundukları sanatsal çevre, ekonomik ve siyasal ortam, bilimsel gelişmeler ve kültürel yapıyla etkileşimleri ile paralel geliştiği ve onların bir sonucu olarak ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, Marks’ın yaşamsal varlığın düşüncüyü belirlediği görüşünün Hegel’in düşüncenin yaşamsal varlığı belirlediği görüşüne göre daha geçerli olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırma sonucunda, Gerçekçi tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçlarının; metin, dekor, ışık, kostüm, aksesuar, makyaj, müzik, efekt, dans, tiyatro mekânı, oyuncu, oyuncu-seyirci ilişkisi, görüntü ve ses teknolojileri, oyuncu, afiş ve diğer tanıtım materyalleri olduğu görülmüştür. Bu anlatım araçlarından oyun metni, sahneleme sürecinde diğer bütün anlatım araçlarının kullanımını belirleyen asal bir rol oynamaktadır. Ulaşılan bir başka sonuç da yönetmenin, yazarın düşüncesinden bağımsız bir yorum yapamayacağı ve anlatım araçlarının tekil bir bakış etrafında örgütlemesi zorunluluğunun, onun sadece kendi toplumsal görüşüyle uyumlu düşünceleri içeren metinleri seçmesi konusunda sınırladığıdır.

Epik-Diyalektik tiyatronun gelişim süreci ve Epik-Diyalektik tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçlarının araştırılması konusunda yapılan doküman incelemeleri sonucunda, Epik-Diyalektik tiyatronun Antik Yunan tiyatrosundan 20. yüzyıla kadar gerçekleşen bir

tiyatro birikimine dayandığı ve bu birikimin sorgulanmasına neden olan koşulların ortaya çıkmasıyla geliştiği sonucuna varılmıştır. Bu koşullar, Marks ve Engels'in eleştirel kuramının tiyatro düşüncesini etkilemesi, savaşlarla ortaya çıkan sanatsal akımların tiyatroyu etkilemesi, bilimsel gelişmelerin sağladığı yeniliklerin sanatsal görme biçimlerini değiştirmesi ve tiyatrocuları etkilemesi, Ekim Devrimi ile gerçekleşen sosyalist düşüncenin birçok alanda yaygınlık kazanması ve yazarlık, yönetmenlik hünéri olan Bertolt Brecht'in bu tiyatro birikimi oyuncu-seyirci ilişkisi üzerinde yarattığı etkiyi sorgulaması ve bütün yaşamını bu kuramı geliştirmeye adanarak çalışması olarak sıralanabilir. Epik-Diyalektik tiyatrodaki yönetmenin anlatım araçlarını kullanırken yazarın düşüncesinden bağımsız davranabilmesi, oyun seçiminde Gerçekçi tiyatro yönetmenine göre daha geniş bir oyun metni kaynağından seçim yapabileceğini göstermektedir. Gerçekçi tiyatroya göre dekor, kostüm, aksesuar tasarımcısı, oyuncu, müzisyen her bir uzmanın oyun metnine ve sahneye kendi yorumunu koyabilme özgürlüğünün olması, Epik-Diyalektik tiyatrodaki bütün oyun ekibinin kendi sanatsal varlıklarını ve yorumlarını ortaya koymaları konusunda Gerçekçi tiyatroya göre daha fazla alan tanındığı sonucuna ulaşılmıştır.

Gerçekçi tiyatro ve Epik-Diyalektik tiyatronun amaçları ve anlatım araçları arasındaki farklılıklardan yola çıkarak, siyasal amaçlı tiyatro kapsamı altında değerlendirilmeyen Gerçekçi tiyatronun, önerdiği sahneleme biçimiyle kendisinin bir politikanın aracı olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, Gerçekçi tiyatrodaki kullanılan dramatik yapıya dayalı oyunlarının, içeriksel olarak politik olmadığı öne sürülse bile, biçimi itibarıyla statükonun devamlılığını sağlayan politik bir amaca hizmet ettiği düşünülmektedir. Öte yandan, içeriksel olarak politik olduğu öne sürülen oyunların toplumsal edilgenliğin pekişmesi lehine bir biçimi kullanmaları nedeniyle, politik değişimi sağlayacak anlatım araçlarına sahip olmadıkları düşünülmektedir.

Doküman incelemeleri sonucunda, Gerçekçi tiyatronun dayandığı klasik dramatik yapı analiz edilmiş ve bu yapının kullanımının oyun metinleriyle sınırlı kalmadığı birçok sanat dalında sıklıkla kullanıldığı araştırmacı tarafından fark edilmiştir. Dramatik yapının bugün hala geçerliliğini koruyarak, tiyatro ve tiyatro dışındaki sanat alanlarında da yaygın biçimde kullanılıyor olmasının, onun politik işlevselliğini devam ettiren sosyoekonomik koşullara sahip olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Günümüzde de geçerliliğini sürdüren kapitalist tüketim politikasının bu koşulların devamlılığını sağlamak konusunda etkili olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, dramatik yapı sadece oyuncu ve seyirci

arasında bir illüzyonu sağlamamakta, aynı zamanda sanat alımlayıcıları ve üreticilerini de tiyatronun toplumsal işlevine de yabancılaştırmaktadır. Gerçekçi metin yapısının, biçimsel olarak illüzyonist, içeriksel olarak toplumsal görünmesi, alımlayıcılar ve üreticiler üzerinde sanatın toplumsal işlevini yerine getirdiği yanılsamasını ürettiği sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, gerçekçi bir oyun metnine Epik-Diyalektik tiyatrodan yönetmenin anlatım araçlarının uygulanmasını içermektedir. Bu bağlamda, örneklem olarak Federico Garcia Lorca'nın 'Bernarda Alba'nın Evi' oyunu seçilmiştir. Araştırma sonucunda, yönetmenin, yabancılaştırmayı, gestusu, tarihselleştirmeyi, dekoru, kostümü, müziği, efekti, görüntü ve ses teknolojilerini, oyuncu-seyirci ilişkisini, oyuncuyu ve yabancılaştırmayı kullanarak her türlü gerçekçi metne, Epik-Diyalektik tiyatronun anlatım araçlarını uygulayabileceği sonucuna varılmıştır.

Araştırmanın sahneleme sürecinde, yönetmenin yabancılaştırmayı, gestusu oyuncu aracılığıyla kullanımında işlevselliğin daha iyi sağlanması adına oyun seçiminde dikkatli olması gereken bir husus olduğu görülmüştür. Dramatik çatışmayı sağlayan her iki tarafın da rol olarak sahnede olduğu bir oyun yapısının tercih edilmesinin gestus ve yabancılaştırmının oyunculuk düzleminde kullanılması açısından daha verimli olacağı düşünülmektedir. 'Bernarda Alba'nın Evi' oyununa, feminist bir perspektiften bakılması adına, oyuna ataerkil kapitalist sistemin bugün mağduru olan üç mahkûm kadının bakış açısı eklenmiştir. Prova sürecinde, oyuncuların mahkûm rollerini icra ederken 'Bernarda Alba'nın Evi' oyunundaki sistemin mağduru olan kadın rollerini tümüyle yargılamadan göstermesi konusunda zorlandıkları gözlemlenmiştir. Elbette ki sistemin devamlılığını sağlayan bir unsur da ataerkiyi içselleştirmiş olan burjuva kadınlardır ancak onların maruz kaldığı şiddet ve baskı, kilise, toplumsal ekonomik düzen ve erkek egemen kültür tarafından yaratılmaktadır. Buna karşın, 'Bernarda Alba'nın Evi' oyununda bu hegemonik ilişkiyi gösteren erkek rolleri bertaraf edilmiş, onun simgesi olarak erkek zihniyetini içselleştirmiş olan Bernarda rolü yazılmış ve bu sistemin egemenlerinin varlığı, kadınlar üzerinde yarattığı etki, dolaylı olarak gösterilmiştir. Bu tercih de ataerkinin tek temsilcisi olan Bernarda'nın kötücülleşmesi ve onun da sistemin mağduru olan bir kadın olduğunun unutulmasına yol açmıştır. Bunun aşılması için, prova sürecinde birçok kez Bernarda'nın da bir kadın olduğu, ataerkil baskının yarattığı korku ve kaygıyla hareket ettiği oyunculara hatırlatılmış olsa da sahnede erkek rolüne ait somut bir tarafın olmaması oyuncuların yorumunu zorlamıştır. Bu gözlemler sonucunda, oyun metni

seçilirken yabancılaştırılmak istenilen ilişki biçiminde zıtlığı yaratan iki tarafın da somut olarak sahnede bulunmasının yararlı olacağı sonucuna varılmıştır. Öte yandan, taraf eksiliğinin yarattığı sorunun aşılması, bir yaratıcılık alanı açmış; gizlenen tarafı rol olarak sahneye çıkarmak amacıyla, kadınların erkek rollerine girmesi ve bu egemenlik ilişkisine olan yorumlarının gösterilmesi yoluna gidilmiştir. Bu, oyun metninde başka roller tarafından aktarılan erkek söylemlerinin, erkek rollerine aktarılmasıyla sonuçlanmış ve prova sürecinde metnin değiştirilmesi eş zamanlı olarak devam etmiştir. Oyunda bahsedilen ancak sahnede rol olarak görülmeyen Antonio Maria Benavides, Pepe El Romano ve Köylü Erkek rolleri, kadınlar tarafından canlandırılmıştır. Böylelikle, aynı zamanda cinsiyetin oynanabilirliği ve toplumsal cinsiyetin performatif bir eylem olduğu da gösterilmeye çalışılmıştır. Oyundaki cinsiyet rollerinin toplumsal bir kurgu olduğu gösterilmesiyle de sahnede erkek-kadın arasındaki ilişki biçiminin ataerkil kapitalist sistemle bağlantısı görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Anlatımcı yapının kurulumu, oyun içinde oyun kurgusunu inşa etmek, ‘Bernarda Alba’nın Evi’ oyununu tartışmaya açmak ve oyun içinde oyun kurgusunun gereği oyuna eklenen rolleri tanıtmak amacıyla ek metin çalışmaları prova süreci boyunca devam etmiştir. Bu deneyimden yola çıkarak, yönetmenin metnin dönüştürülmesi sürecinde, oyun metninin epizotların bölünmesi, eklenecek şarkıların güftesinin yazılması, projeksiyona yansıtılacak ön anlatıların yazılması, oyunun anlatımcı yapıya dönüştürülmesi, metnin dilinin güncelleştirilmesi gibi seçeneklerden birini seçmesi durumunda, bu işlemleri uygulayacak bir dramaturg ile çalışması araştırmacı tarafından önerilmektedir. Dramaturgun, sürecin başından itibaren bütün prova çalışmalarına katılması ve metnin dönüşümünü takip etmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

Uygulama sonucunda, yönetmenin gerçekçi oyun metnine Epik-Diyalektik tiyatronun anlatım araçlarını uygulamasındaki temel gerekçenin; seyirci tarafından kanıksanmış olan orijinal dramatik metnin yabancılaştırılması amacına yönelik olduğu görülmüştür. Bu amaç çerçevesinde, gerçekçi oyun metniyle kurulan oyuncu-seyirci ilişkisinin değiştirilmesi için Epik-Diyalektik tiyatronun anlatım araçlarının metinde organize edilmesi yerinde olacaktır. Yönetmenin, dekor, kostüm, ışık, müzik, görüntü ve ses teknolojileri, efekt, tiyatro mekânı vb. gibi tiyatronun teknik anlatım araçlarını kullanma biçiminde yaptığı değişiklikler ve bunun yanı sıra yabancılaştırma efekti, gestus ve tarihselleştirme için yapılan çalışmalar sonucunda gerçekleşen oyunculuk ve rejî buluşlarını da metinde organize etmek amacıyla metni değişime uğrattığı görülmüştür.

Bunlara ek olarak; mesel çalışması sonucunda olayların gerisindeki toplumsal bağlamların oyunculuk ve rejî uygulamalarıyla gösterilmesiyle yaşanan değişiklikler, metnin epizodik yapıya dönüşmesiyle gerçekleşen değişiklikler, gerçekçi metindeki trajik mutlaklığın yıkılması amacıyla yapılan değişiklikler, oyunda kullanılan dilin değiştirilmesine yönelik yapılan değişiklikler, anlatımcı yapının oluşturulmasıyla ve tiyatronun yazınsallaştırılması amacıyla yapılan değişiklikler, rollerin toplumsal ilişki biçimlerinin gösterilmesi amacıyla sahne düzenlemesinde yapılan değişiklikler metnin rejî metnine dönüştürülmesindeki diğer gerekçeleri oluşturmaktadır.

Araştırma sürecinde yapılan doküman incelemelerinde Brecht'in prova günlükleri ve yönetmenlik çalışmasını nasıl yürüttüğüne dair kayıtları incelenmiş, prova süreci boyunca Epik-Diyalektik anlatım araçlarını kullanırken, bir yönetmen olarak oyunun prömiyer günü de dahil olmak üzere oyun metninde sürekli değişiklik yaptığı bilgisine ulaşılmıştır. Oyun metni, oyun ekibi ve sahneye koyucu arasındaki bu ilişkinin, Epik-Diyalektik rejî çalışmasını uygulayan bir ekipte, günümüzde de geçerliliğini sürdürdüğü görülmüştür. Epik-Diyalektik tiyatronun önerdiği biçim, sahneleme çalışmalarını doğrudan etkilemektedir. Dramatik bir metnin değişime uğratılması sürecinin, yönetmen ve oyuncular başta olmak üzere, bütün oyun ekibi tarafından sürekli olarak bir sorgulamayı denemeyi, yanılmayı gerektirdiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, oyun ekibinin sorgulamak, denemek, yanılmak, bozmak ve yeniden kurmak konusunda hazır bulunuşluğu ve istekliliğinin olmasının ya da olmamasının oyunun yaratım sürecini doğrudan etkilediği sonucuna varılmıştır.

Prova sürecinde, oyunculuk çalışmalarında, oyuncuların iki rolün çelişkisini aynı anda göstermesi konusunda zorluklar yaşadığı gözlemlenmiştir. Daha önce Epik-Diyalektik rejî oyunculuk çalışmasına dahil olmayan ve rolü gerçekçi zeminde algılayan bir oyun ekibinin; oyuncular başta olmak üzere Epik-Diyalektik biçimin anlatım araçlarını kavrama ve uygulama konusunda gerçekçi bir oyunun sahneleme sürecinden daha fazla zamana ihtiyaç duyduğu gözlemlenmiştir.

Doküman incelemelerinde elde edilen bir bulgu; Brecht'in notlarında doğalcı yöntemi benimseyen bir oyuncuya göre epik oyuncunun sahne üzerinde eylemde bulunurken daha fazla düşündüğünü ifade etmesidir. Prova sürecine girilmeden önce bu ifadenin önemi, araştırmacı tarafından tam olarak kavranamamıştır. Buna karşın, sahneleme sürecinde, sahne üzerinde yapılan her eylemin, söylenen her repliğin hangi anlama geldiği ve bugün, gelecek ve geçmiş arasında nasıl bir ilişkisi olduğunun

sorgulanması ve bunun gösterilmesine dair yapılan çalışmalar sonucunda bu söylemin önemi ortaya çıkmıştır. Epik-Diyalektik rejî çalışmasına dahil olan oyun ekibinin, çağının sorunlarına ve oyunun içeriğine dair politik bir perspektifinin olmasının, yaratım sürecini doğrudan etkilediği gözlemlenmiştir. Çalışılan ekip üyeleri, böyle bir perspektife sahip olmasa da biçimin kendisinin ekibi, toplumsal meselelere dair eleştirel düşünmeye yönlendirdiği gözlemlenmiştir. Oyuncular başta olmak üzere, bütün oyun ekibi, biçimin yarattığı zemin nedeniyle, Epik-Diyalektik rejînin anlatım araçlarını kullanırken, hislerin dışavurumunu fütursuzca yansıtmaktan çok düşünerek eylemek ve hissetmek durumunda kalmıştır. Bu bağlamda varılan sonuç; Epik-Diyalektik tiyatro ile önerilen biçim, sahneleme sürecinde oyun ekibinin düşünsel sürecini harekete geçiren bir yapı sunmaktadır. Biçimin kendisi, düşünmeden eylemeyi ve hissetmeyi mümkün kılmamaktadır. Bu bağlamda, Epik-Diyalektik sahneleme sürecinin, sadece yönetmenin değil bütün oyun ekibinin hem düşünsel hem de uygulama anlamında değişimini ve dönüşümü içeren bir süreci içerdiği düşünülmektedir.

Doğalcı oyunculuk eğiliminden sıyrılmak, özdeşlemeyi kırmak ve oyuncuların iki katmanlı rol yapısını kurmasını sağlamak amacıyla, oyuncuların oyunda geçen bazı olay ve durumlar karşısında, oynadıkları karakterlerin tavırlarına karşın kendi tavırlarını göstermeleri istenmiştir. Bu istek doğrultusunda, rol ile özdeşim kurmamak için bazı oyuncuların rollerini tek taraflı eleştirel, yargılayıcı bir tutumla yorumladığı gözlemlenmiştir. Rollerin karikatürleşmesi ya da belirli özellikleriyle tipleşmesi, rolün sadece belirli olumsuz yönlerinin vurgulanmasına neden olacağından bu tutumun değiştirilmesi üzerine çalışmalar yapılmıştır. Bu bağlamda, Epik-Diyalektik rejide, oyuncunun rolüne olan yorumunun gösterilmesinin bireysel yargılarının gösterilmesi anlamına gelmediği ve oyuncunun yorumundan kastedilen şeyin; onun bir olay, bir durum karşısında kişisel varlığını ortaya koymasından çok, toplumsal bir birey olarak düşünmesi ve hissetmesi olduğu sonucuna varılmıştır.

Epik-Diyalektik tiyatronun amacının, Gerçekçi tiyatronun önerdiği oyuncu-seyirci ilişkisini değiştirmeyi hedeflemesinin bir sonucu olarak, uygulama sürecinin bir hedefi de oyunun sergilenmesi ve sergileme sürecinde gözlem yoluyla elde edilecek verilerin toplanmasıdır. Bu bağlamda oyun, 16 Ocak 2023, 23 Ocak 2023, 30 Ocak 2023 tarihlerinde farklı sahnelerde olmak üzere (İstanbul Par Sahne- İstanbul Allegro Sahne) üç kez sergilenmiştir. Gösterim sürecine dair seyirci geribildirimlerinden elde edilen bir veri de oyun süresinin kısaltılmasına yöneliktir. Bu bulgu sonucunda oyunun iki bölüm

halinde oynanması ya da kısaltılması gibi iki seçenek ortaya çıkmıştır. Oyunda rol değişimlerinin fazla olması nedeniyle ara verilmesi dahilinde seyircinin oyuna tekrar adapte olmasının zorlaşacağı düşüncesiyle oyun metninin kısaltılması, temposunun tekrar ayarlanması, oyundaki dekor değişiminin daha hızlı gerçekleşmesi, geçişler arası müzik kullanımının hızlandırılması ve tekrarlarla oluşan kayıp zamanın telafi edilmesi yoluna gidilmiştir.

Oyunun sergilenmesi sürecinde, seyirci yorumlarından elde edilen bir başka bulgu da hala yaygın olarak kullanılan dramatik yapıya alışkın olan seyircinin epizodik yapıyla gerçekleşen bir anlatımda, oyunu takip edip anlamlandırma sürecinin oyunun sergilenmesi bittiğinde ve hatta daha sonrasında oluşmasıdır. Bu bağlamda, bir kesim seyirci, sahnede gerçekleşen eylemin ne olduğu ve ne anlama geldiği hakkında oyun süresince sürekli olarak sahneyi sorguladığını aktarmıştır. Bu, seyircinin de aktif olmasına dair bir çağrı olsa da geleneksel izleme alışkanlığına sahip olan her seyircinin katılmaya istekli olacağı bir izleme sürecini içermemektedir. Bu bağlamda yönetmen, her seyircinin dahil olmayacağı bir sergileme sürecinin riskini de göze almaktadır.

Çalışmaya başlanırken yapılan bir varsayım, klasik dramatik yapıdan Epik-Diyalektik rejî metnine dönüştürülen oyun metinlerinin azlığıdır. Araştırma sonucunda, bunun nedeninin tiyatronun içeriksel olarak güncellenme hızıyla ile biçimsel olarak güncellenme hızının biçimsel değişikliğin aleyhine bir süreçte işlediğinden kaynaklandığı sonucuna varılmıştır. Gerçekçi metinlerin epik-diyalektik rejî metnine dönüşümünü sağlayan sanatsal anlayışın önündeki en önemli engellerden birinin; günümüzde tiyatronun piyasa sistemiyle ürün-hizmet ilişkisine dönüşmüş olmasının bir sonucu olarak, toplumsal bir paylaşımdan ziyade tüketilen bir hizmet olarak üzere algılanması olduğu düşünülmektedir. Alışıldık oyun biçimlerin yaygın şekilde kullanılması, seyirci beğenisine endekslenen tiyatro yapımlarının risklerini azaltmaktadır. Aynı zamanda biçimin değişmesi; geleneksel anlayışın terkedilmesini, ekonomik ve toplumsal sisteminin sorgulanmasını gerektirmektedir. Tiyatrocuların konvansiyonel eğilimden uzaklaşma riskini göze alması, eğitimle elde ettikleri becerileri; deneysel biçimlerin önerdiği becerilere dönüştürmeye istekliliğinin artmasının, dramatik metinlerin yeni biçim denemeleriyle oynanmasını da arttıracakı düşünülmektedir. Diyalektik yöntemin bir sonucu olarak, tiyatro alanında yapılacak biçimsel denemelerin niceliksel olarak artmasının, deneysel tiyatronun devamlılığını sağlayan niteliksel koşulları beraberinde getireceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Akerson, F.E. (2015). *Mimesis'i okumaya başlarken*, İstanbul: İthaki Yayınları
- Antoine, A. ve diğerleri (1967). *Sahneye koyma sanatı*, (Çev. Taşer, S.). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Aristoteles. (2003) *Poetika*, (Çev. S. Rifat) İstanbul: Can Yayınları
- Arıcı, O. (2020). *Kurmacanın inşası*, İstanbul: Habitus Kitap
- Arendt, H. (1970). *Men in dark times*, New York: A Harvest Book
- Arendt, H. (2022). *Karanlık zamanlarda insanlar*, (Çev. İsmail, I., Duygu Ö., Funda S., Gülce S., Özgür S., Selbin Y.,). İstanbul: İletişim Yayınları
- Aybar, S. (2014). *Hareket ve Reji Sanatı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi
- Aydemir, B (2020). *Dilin dramatiği*, İstanbul: Mito Boyut Yayınları
- Bahtin, M (2005). *Sanat ve sorumluluk*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Balay, M. (2018). Bertolt Brecht'in yabancılaştırma etmeninde zaman ve mekân kullanımı. K. Karaboğa (Ed.). *Tiyatroda zaman/meکان*, içinde (94-105), İstanbul: Habitus Yayıncılık
- Barnett, D (2015). *The history of Berliner Ensemble*, Cambridge: Cambridge University Press
- Barut, F. (1990). *Marksist yöntem ve tarih anlayışı*, İstanbul: Belge Yayınları
- Belge, M. (1983). *Tarihten güncelliğe*, İstanbul: Alan Yayıncılık
- Belge, M. (1989). *Marksist estetik Christopher Caldwell üzerine bir inceleme*, İstanbul: Bfs Yayınları
- Benedetti, J. (2004). *Stanislavski an introduction*, New York: Routledge Is An International Thomson Publishing Company
- Benedetto, S. D. (2012). *Tiyatro tasarımı*, (Çev. T. Sağlam). Ankara: De Ki Yayınları
- Bloch ve Diğerleri. (1985). *Estetik ve politika*, (Çev. Oskay Ü). İstanbul: Yöntem Yayınları
- Benjamin, W. (1981). *Devrimci bir eleştiriye doğru*, (Çev. Ferit. B. A.). İstanbul: Sel Yayınları
- Benjamin, W. (1984). *Estetize edilmiş yaşam*, Ankara: Dost Yayınevi
- Benjamin, W. (1984). *Brecht'i anlamak*, (Çev. H. Barışcan ve A. İşisağ). İstanbul: Metis Yayınları
- Benjamin, W. (2014). *Epik tiyatro üzerine*, (Çev. A. Cemal). İstanbul: Agora Kitaplığı

- Berger, J. (1974). *Sanat ve devrim*, (Çev. Berker, B.). İstanbul: Yankı Yayınları
- Bertkay, A. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, (Cev. Bertkay A.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1957a). *Bir oyun üç öykü* (Çev. A. Cimcoz). İstanbul: Maya Yayınları
- Brecht, B. (1957b). *Sezuan'ın İyi İnsanı*, (Çev. A. Cimcoz). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1964). *Epik tiyatro üzerine*, (Çev. Şipal, K.). Ankara: De Ygerekayınevi
- Brecht, B. (1965). *Deneyisel tiyatro iki oyun* (Çev. K. Öztaş). Ankara: Toplum Yayınevi
- Brecht, B. (1965). *Bay Puntila ve uşağı Matti* (Çev. A. Cimcoz). İstanbul: İzlem Yayınları
- Brecht, B. (1967). *Canavar*, (Çev. A. Gelen). İstanbul: Varlık Yayınevi
- Brecht, B. (1967). *Cesaret ana ve çocukları*, (Çev. İ.S Damgacı ve M. Sencer). İstanbul: Sıralar Matbaası
- Brecht, B. (1969). *Brecht On Film and Radio*, (Ed. Silberman, M.). Broadway: Bloomsbury Publishing
- Brecht, B. (1972). *Beş Paralık roman*, (Çev. S. Soysal). İstanbul: Sinan Yayınları
- Brecht, B. (1972). *Bay Julius Caesar'ın işleri*, (Çev. H. Tüzün). İstanbul: Yöntem Yayınları
- Brecht, B. (1974). *Halkın ekmeği* (A. Kadir ve A. Bezirci). İstanbul: Hilal Matbaacılık
- Brecht, B. (1975). *İki mültecinin konuşmaları*, (Çev. V. Atayaman). İstanbul: Birim Yayınları
- Brecht, B. (1976a). *Şvakyın Hitler'le karşılaşması*, (Çev.Y. Cıbroğlu). İstanbul: Abc Yayınları
- Brecht, B. (1976b). *Yarının büyüklerine şiirler* (A. Bezirci Vd.). İstanbul: Gözlem Yayınları
- Brecht, B. (1977a). *Hurda Alımı sosyalist açıdan bir sanat kuramı*, (Çev. Y. İlksavaş). İstanbul: Günebakan Yayınları
- Brecht, B. (1977b). *Me-Ti tarihte dialektik*, (Çev. A. Cemal). İstanbul: Günebakan Yayınları
- Brecht, B. (1977c). *Sinema yazıları*, (Çev. B. Onaran ve Y. Salman). İstanbul: Görsel Yayınlar
- Brecht, B. (1979). *Makinaların türküsü*, (Çev. A. Kadir ve G. Fındıklı). İstanbul: Sanat Emeği Yayınları

- Brecht, B. (1980a). *Bütün eserleri, Kafkas Tebeşir Dairesi* (Çev. Yücel C.). İstanbul: İzlem Yayınları
- Brecht, B. (1980b). *Sosyalist gerçekçilik ve toplum*, (Çev. A. Cemal ve K. Güven)., İstanbul: Altın Kitaplar
- Brecht, B. (1980c). *Şvakyın Hitler'le karşılaşması*, (Çev. A. Çağ). İstanbul: Ortam Yayınları
- Brecht, B. (1981). *Epik tiyatro*, (Çev. K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları
- Brecht, B. (1982a). *Oyunculuk sanatı ve dekor*, (Çev. K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları
- Brecht, B. (1982b). *Şvakyk Hitler'e karşı* (Çev. Yücel C.). İstanbul: İzlem Yayınları
- Brecht, B. (1985) *Brecht'le yaşamak çalışma günlüğü*, (Çev. Y. Onay) Ankara: Kalem Yayıncılık
- Brecht, B. (1987). *Brecht tiyatro şiirleri*, (Çev. Çalışkan, K.) İstanbul: Metis Yayınları
- Brecht, B. (1988). *Mahagonny kentinin yükselişi ve düşüşü*, (A. Çalışlar). İstanbul: Boyut Yayınevi
- Brecht, B. (1989). *Bindoküzyüztüzdokuz Polonya'da çocuklar seferi*, (Çev. Kuzucuoğlu B ve Zaralı R.). İstanbul: De Yayınları
- Brecht, B. (1990). *Sanat üzerine yazılar*, (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi
- Brecht, B. (1992a). *Mahagony kenti, üç kurşuluk opera, mutlu son* (Çev. A Çalışlar. Ve Y. Erten). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1993a). *Sophokles'in Antigonesi*, (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı kredi Yayınları
- Brecht, B. (1992b). *Toplu oyunları 1* (Çev. A. Çalışlar ve Y. Erten). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1993b). *Tiyatro için küçük organon*, (Çev. A. Cemal). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1994). *Berliner Ensemble tiyatro çalışması*, (Çev. Y. Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997a). *Bütün oyunları 1*, (Y. Onay)., İstanbul Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997b). *Bütün oyunları 2*, (Y. Onay ve Y. Baykul). İstanbul Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997c). *Bütün oyunları 3*, (Y. Erten, A. Selen, A. Çalışlar ve Y. Onay)., İstanbul Mitos Boyut Yayınları

- Brecht, B. (1997d). *Bütün oyunları 4*, (Y. Onay ve A. Selen)., İstanbul Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997e). *Bütün oyunları 5*, (Y. Onay). İstanbul Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997f). *Bütün oyunları 6*, (Y. Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997g). *Bütün oyunları 7*, (A. Cemal). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997h). *Bütün oyunları 8*, (Y. Onay, A. Selen. ve Ö. Nutku)., İstanbul Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997ı). *Bütün oyunları 9*, (Y. Onay ve Ö. Nutku)., İstanbul Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997i) *Bütün oyunları 10*, (A. Cemal ve diğerleri)., İstanbul Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1997j) *Bütün oyunları 11*, (A. Cemal ve Y. Onay)., İstanbul Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (1998a). *Brecht'in güncesi*, (Çev. Y. Pazarkaya). İstanbul: Düşün Yayıncılık
- Brecht, B. (1998b). *Brecht'le yaşamak, çalışma güncesi*, (Y. Onay). Ankara, Sanem Matbaası
- Brecht, B. (1998c). *The collected short stories of Bertolt Brecht*, (Willet J, Manheim R, Kapp Y, Rorrison H, Tatlow, A., Silberman, M, Kuhn, T). Broadway: Bloomsbury Publishing
- Brecht, B. (1999). *Turandot ve aklayıcılar kongresi*, (Çev. S. Duru). İstanbul: Analiz Basım Yayın
- Brecht, B., Eco U. ve Ehrenburg İ (2001). *Faşizm yazıları*, Ankara: Ütopya Yayınları
- Brecht, B. (2006). *Poetry and prose*, (Ed. R. Grimm,). New York: The Continuum International Publishing Group
- Brecht, B. (2006). *Edebiyat ve sanat üzerine yazılar*, Y. Onay (Ed)., *Müzik üzerine tartışmalar*, içinde (81-98). İstanbul: Evrensel Yayınevi
- Brecht, B. (2015a). *Brecht on theatre* (Ed. Silberman, M, Kuhn, T and Gills S.). Broadway: Methuen Drama
- Brecht, B. (2015b). *Bütün oyunları*, (çev. Y. Onay ve T.D. Petuhova). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Boleslavski, R (1962). *Aktörlük sanatı*, (Çev. S. Taşer,). Ankara: Yenidesen Matbaası
- Burke, P. (1994). *Tarih ve toplumsal kuram*, (Çev. M. Tunçay,). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları

- Butler J. ve Athanasiou, A. (2008). *Mülksüzleşme siyasaldaki performatif*, İstanbul: Metis Yayınları
- Butler J. (2007). *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e karşı durma*, (Çev. O. Akınhay,). İstanbul: Agora kitaplığı
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve sahne natüralizmden Grotovski'ye*, Ankara: Dost Kitabevi
- Bronnen, A. (1994). *Brecht'li günler*, (Çev. A. Selen). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Candan, A. (2003). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro teorileri*, (Çev. E. Buğlalılar ve B. Yıldırım). Ankara: De ki basım yayın
- Cemal, A (1998). *Aradığımız tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Connel, R.W. (1987). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çakır, T.M.A. (2015). *Tiyatroda dekor ve sahne tasarımı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Çalışlar, A. (1980). *Gerçekçi tiyatro sözlüğü*, İstanbul: May Yayınları
- Çalışlar, A. (1996a). *Çehov ve Moskova sanat tiyatrosu*, (Çev. B. Şebnem). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Çalışlar, A. (1996b). *Yönetmen Peter Stein*, (Çev. A. Çalışlar ve Y. Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Çamurdan, E (2011). *Çağdaş tiyatrodan dramaturji*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Çapan, C. (2014). *İrlanda tiyatrosunda gerçekçilik*, İstanbul: Sözcükler Yayınları
- Çapan, C (1972). *Değişen tiyatro*, İstanbul: Adam Yayıncılık
- Cornforth, M. (1975). *Marksist klasikleri okuma kılavuzu*, Ankara, Orsel Matbaası
- Chang, H.-J. (2017). *Kapitalizm hakkında size söylenmeyen 23 şey*, (Çev. B. Tupal,). İstanbul: Say Yayınları
- Çebi, A.K. (1996). *Brecht estetiğinin perspektifi dünya devrimidir*, Ankara, Suteni Yayıncılık
- Diderot. (2007). *Aktörlük üzerine aykırı düşünceler*, (Çev. S.E. Siyavuşgil). İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Doğan, A. (2009). *Türk tiyatrosunda Brecht etkisi*, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, (4). s. 409-422
- Eagleton, T. (2011). *Marks neden haklıydı?* (Çev. Köymen, O.). İstanbul: Yordam Kitap

- Eddershaw, M (2002). *Performing Brecht forty years of british performances*, London: Routledge İs An International Thomson Publishing Company
- Egan, G. (2006). *Sheakespeare ve Marks*, (Çev. A. F. Yıldırım). İstanbul: Hil Yayınları
- Engels, F (2012). *Ailenin özel mülkiyetin ve devletin kökeni*, Ankara: Alter Yayınları
- Esslin, M. (1996). *Dram sanatının Alanı*, (Çev. Nutku Ö.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Esslin, M. (1971). *Brecht: the man and His work*, New York: Doubleday
- Ergün, S. (2015). *Oyuncululuğun yolculuğu Stanislavski'den Morris'e*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Ezici, T. (2010). *Şiddetin metafiziği ve dramaturjik görüntüsü*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Fisher, E (1980). *Sanatın gerekliliği*, (Çev. Çapan, C.). İstanbul: E Yayınları
- Fişek, K. (1970). *100 soruda sosyalist devlet*, İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Foucoul, M. (1994). *Büyük kapatılma*, (Çev. Ergüden, I. Ve Keskin F.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucoul, M. (2006). *Hapishanenin doğuşu*, (Çev. Kılıçbay, M.A.). Ankara: İmge Kitabevi
- Fuchs, E. (1996). *Karakterin ölümü modernizmden sonra tiyatro*, (Çev. Güçbilmez, B.). Ankara: Dost Kitabevi
- Génette, G. (2020). *Anlatının Söylemi*, (Çev. Aydar F.B.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Glahn, P. (2014). *Bertolt Brecht*, London: Reaktion Books
- Goldman, E. (2012). *Modern tiyatromun toplumsal önemi*, (Çev. Yoviç, A.K.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Gökgücü, E. (2010). *Reji sanatı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Grotovski, J. (2002). *Yoksul tiyatroya doğru*, (Çev. Yetişkin, H.). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık
- Güçbilmez, B. (2016) *Zaman zemin zuhur gerçekçi türk tiyatrosunda minyatür kurgusu*, Ankara: Dost Kitabevi
- Hardt, E. (1913). *Otto Brahm*, Berlin: Springer
- Harttman, H. (2006). *Marksizm'le Feminizm'in mutsuz evliliği*, (Çev. Gülşad, A.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Hauser, A. (2021). *Sanatın toplumsal tarihi*, (Çev. Duygu Ş.). Cilt1, İstanbul: Kırmızı Yayınları

- Hauser, A. (2021). *Sanatın toplumsal tarihi*, (Çev. Duygu Ş.). Cilt2, Ankara: Deniz Kitabevi
- Hooks, B. (2000). *Feminizm herkes içindir*, (Çev. Aydın E ve Diğerleri). İstanbul: Çitlembik Yayınları
- İdil, A. M. (1983). *Gerçekçilik ve roman*, Ankara: Dayanışma Yayınları
- Innes, C. (2002). *A source book naturalist theatre*, London: Routledge Publisher
- İbsen H., Lorca, F. G. (1985). *Bir halk düşmanı*, Mariana Pineda, (Çev. Y. Onay). Ankara, Hacan Yayınları
- İpşiroğlu, Z. (1995). *Tiyatroda devrim*, İstanbul: Çağdaş Yayınları
- İpşiroğlu, Z. (1995). *Tiyatroda düşünsellik dramaturjiye giriş*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- İpşiroğlu, Z. (2009). *Yüzyıl sonra Brecht*, İstanbul: Yirmidört Yayınevi
- Jameson, F. (1980). *Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno aesthetics and poitics*, London: Verso Editions
- Jameson, F. (2013). *Brecht ve yöntem*, İstanbul: Habitus Kitap
- Jameson, F. (2018). *Gerçekçiliğin çelişkileri*, İstanbul: Metis Yayınları
- Kalkan, H. (2003). *Tiyatroda gerçekle yüzleşmek*, İstanbul: Papirüs Yayınları
- Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*, İstanbul: Habitus Yayıncılık
- Karacabey, S. (2009). *Brecht'ten sonra*, Ankara: De Ki Basımevi
- Kellner, D. (2016). *Marksist eleştiri*, (Çev. Özsarı, M.). *Akademik Kaynak*, 4 (78): 53 – 67.
- Kesting, M. (1985). *Brecht*, (Çev. Veysel A. Ve Zeynep Ö.). İstanbul: Alan Yayıncılık
- Kocabay, H. K. (2014). *Toplumsal baskı ve kimlik maskeleri*. Karaboğa, K. ve Arıcı, O. (Ed). İstanbul: Habitus Yayınevi
- Kott, J. (2006). *Antik tragedya ve çağdaş yorumları* (Çev. A. Selen). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Kuçuradi, I. (1966). *Max Scheler ve Nietzsche'de trajik*, İstanbul: Yankı Yayınları
- Kula, O. (2014). *Brecht, Luckas, Bloch sanat ve edebiyat*, İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Lorca, F. (1962). *Yerma*, (Çev. Saraç T.). Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Lorca, F. (1983). *Bütün oyunları-2 Don Cristobita ile Dona Rosita, Eskicinin Tazesi, Don Premplin ile Belisa, Kızkurusu Gül Hanım* (Çev. M. Fuat, C. Yücel, T. Okayay). İstanbul: Adam Yayınları

- Lorca, F.G. (1996). *Cante Jondo şiiri/şarkılar*, (Çev. S. Maden). İstanbul: Çekirdek Yayınlar
- Lorca, F.G. (2009). *Konuşmalar*, (Çev. S. Kılıç). İstanbul: Alef Yayınları
- Lorca, F.G., Sepehri, S. (2011). *Akdeniz'deki çöl*, (Çev. F. Soysal). İstanbul: Balkon Sanat Yayıncılık
- Lorca, F. G. (2016). *Beş yıl geçince*, (Çev. Çongur, E.). Ankara: İmge Kitabevi
- Lorca, F. G. (2017). *Bütün oyunları 2 Bernarda Alba'nın Evi, Mariana Pineda* (Çev. P. Savaş). İstanbul: Alfa Kitap
- Lorca, F. G. (2018). *Seyirci*, (Ü. Edeş). İstanbul: İmge Kitabevi
- Lorca, F. G. (2020). *Toplu oyunları 1, Kanlı Düğün / Yerma / Bernarda Alba'nın Evi* (Çev. Hale T.), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Lorca, F. G. (2020). *Ne garip Federico adında olmak*, (Çev. Alovera). İstanbul: Can Yayınları
- Lukacs, G. (1979). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*, (çev. Çapan, C.). İstanbul: Payel Yayınevi
- Lukacs, G. (1987). *Avrupa gerçekçiliği*, (Çev. Mehmet H. D.). İstanbul: Payel Yayınevi
- Lunn, E. (1995). *Marksizim ve modernizm*, (Çev. Alogan, Y). İstanbul: Alan Yayıncılık
- Maden, S. (2007). *Cinayet Granada'da işlendi*, İstanbul: Çekirdek Yayınlar
- Marks, K., Engels F. (1971). *Sanat ve edebiyat*, (Çev. M. Belge). İstanbul: De Yayınevi
- Marks, K., Engels F. (1976). *Kutsal aile ya da eleştirel eleştirinin eleştirisi*, (Çev. Somer K.). Ankara: Sol Yayınları
- Marks, K. (2003). *Felsefe yazıları*, (Çev. Fethi, A.). İstanbul: Hil Yayınları
- Marks, K., Engels F. (2004). *Alman ideolojisi Feurbach*, (Çev. Belli, S.). Ankara: Sol Yayınları
- Mayer, H. (1996). *Brecht'i anımsamak*, (A. Cemal), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Meyerhold, V. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, (Çev. A. Berktaş). Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Mernissi, F. (2003). *Kadınların isyanı ve islami hafıza*, (Çev. Kantarcı, A). Ankara: Epos Yayınları
- Millet, K. (1973). *Cinsel politika*, (Çev. Seçkin S.). İstanbul: Payel Yayınevi
- Moore, S. (2016). *Stanislavski Sistemi*, (Çev. Çiçek Ö ve Diğerleri). İstanbul: Bgsl Yayınları
- Moran, B. (2010). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları

- Munk, R. (2003). *Marx@2000* (Çev. Y. Yusufoglu). İstanbul: Kitap Yayınevi
- Nutku, H (2017). *Dramaturji*, İstanbul: Eksik parça Yayınları
- Nutku, Ö. (1974). *Tiyatro yönetmeninin çalışması*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları
- Nutku, Ö. (1976a). *Bertolt Brecht ve epik tiyatro*, İstanbul: Özgür Yayınları
- Nutku, Ö. (1976b). *Türkiye 'de Brecht, İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları*
- Nutku, Ö. (1989). *Sahne bilgisi*, İstanbul. Kabalcı Yayınevi
- Nutku, Ö. (1993). *Başlangıcından 19. yüzyıla kadar dünya tiyatrosu tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Ollman, B. (2003). *Diyalektiğin dansı Marks'ın yönteminde adımlar*, (Çev. Saraçoğlu, C.). İstanbul: Yordam Kitap
- Osborne J. (2005). *Gerhart Hauptmann and the naturalist drama*, London: Harwood Academic Publishers
- Özcan, C. (2018). *Çağdaş tiyatrodan anlatı Tiyatrotem üzerine bir inceleme*, İstanbul: Mitos boyut
- Öztürk, A. (1989). *Dostlar tiyatrosu'nda Brecht uygulamaları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*, Ankara: Dost Kitabevi
- Parker, S. (2015). *Bertolt Brecht: A Literary Life*, Broadway: Bloomsbury Publishing
- Pavis, P. (1990). *Sahneleme kültürler kavşağında tiyatro*, (Çev. S. Kamber,). Ankara: Dost Kitabevi
- Pavis, P. (1996). *Gösterimlerin çözümlenmesi tiyatro dans mim ve sinema*, (Aktaş, Ş.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Plehanov, G. (1957). *Materyalizm üzerine üç deneme*, (Çev. Dünder, M.). İstanbul: Sistem yayıncılık
- Plehanov, G. ve Freville J. (1974). *Sosyalist gözle sanat ve toplum*, (Çev. Bezirci, A). İstanbul: May Yayınları
- Plehanov, G. ve diğerleri (1962). *Sanat ve sosyalizm*, (Çev. Mımoğlu S.). İstanbul: Tan Gazatesi Matbaası
- Proudhon, P.J. (1969). *Mülkiyet nedir?* (Çev. Üretürk, V.G.). İstanbul: Ararat Yayınevi
- Reinelt, J. (1996) *After Brecht*, Michigan: The Universty Of Michigan Press
- Russel, B. (1983). *İktidar*, (Çev. Erol E.). İstanbul: Deniz Kitabevi

- Schaff A., Gaidanko P. P. (1966). *Marksizim varoluşçuluk birey*, (Evin D.). İstanbul: De Yayınevi
- Seghers, A. (1984). *Gerçekçiliğin mirası*, (Çev. A. Cemal.). İstanbul: De Yayınları
- Sheakespere, W. (1942). *Coriolanus faciası*, (Çev. S. Sami)., İstanbul Hilmi Kitabevi
- Sheakespere, W. (2010). *Coriolanus*, (Çev. S. Kavak). İstanbul: Lacivert Yayıncılık Hareket
- Sheakespere, W. (2014). *Kıssasa kıssas*, (Çev. Ö. Nutku.). İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Seidenberg, R. ve Decrow, K. (1983). *Agorafobi eviyle evli kadınlar*, İstanbul: Afa Yayınları
- Sokullu, S. (1982). *Çağdaş tiyatro etkinliğinde mekân sorunu*, Ankara: devlet tiyatroları Yayınları
- Stanislavski, K. (1984). *Oyuncunun el kitabı*, (Çev. Aylan, G.). İstanbul: Alaz Yayıncılık
- Stanislavski, K. (1992). *Sanat yaşamım*, (Çev. S. Taşer). İstanbul: Can Yayınları
- Stanislavski, K. (2002). *Bir aktör hazırlanıyor*, (Çev. S. Taşer). İstanbul: Papirüs Yayınevi
- Stanislavski, K. (2002). *Bir karakter yaratmak*, (Çev. S. Taşer). İstanbul: Papirüs Yayınevi
- Stanislavski, K. (2002). *Reji defteri*, (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Steiner, G. (2011). *Tragedyanın Ölümü*, (B. İ. Dinçel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Stern, C. (2000). *Aşklar ve çiftler, Bertolt Brecht, Helene Weigel* (Çev. A. Dirim). İstanbul: İletişim Yayınları
- Şener, S. (1982). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*, İstanbul: Adam Yayınları
- Şener, S. (1997). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Tabori, G. (2000). *Brecht dosyası*, (Çev. Y. Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Tanilli, S. (2006). *Ne olursa olsun savaşıyorlar*, İstanbul: Alkım Yayınevi
- Tatlow, A (2001). *Sheakespeare, Brecht and intercultural sign, London: Duke Universty Press*
- Taydaş, N. (1998) *Lorca kitabı*, Ankara: Yaba Yayınları
- Toporkov, V. (2017). *Stanislavski provada*, İstanbul: Bgst Yayınları
- Thoss M., Boussignac P. (2010). *Yeni başlayanlar için Brecht*, İstanbul: Habitus Kitap
- Tunalı, İ (1964)., *Estetik beğeni problemi*, Felsefe Arşivi, 0, (15), s. 57- 67
- Tunalı, İ. (2003). *Marksist estetik*, İstanbul: Kaynak Yayınları

- Tuncay, M (2010). *Sahneye bakmak 1*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Tuncay, M (2011). *Sahneye bakmak 2*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Turhan, A. (2013). *Mark-Sistler*, İstanbul: Sayfa Yayınları
- Werkwerth, M. (2006). *Brecht'le Havana'da*, (Çev. Y. Baykul). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- White, J. (2004). *Bertolt Brecht's dramatic theory*, Rochester: Camden House
- Wickham G. ve Brereton, G. (1964). *Dram sanatı*, (Çev. Ergin M. ve Yener G.). İstanbul: Elif Yayınları
- Williams, R. (2018). *Modern trajedi*, (Özkul, B.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Wizisla, E. (2009). *Walter Benjamin and Bertolt Brecht– the story of a friendship*, London: Yale University Press
- Whyman, R. (2008). *Oyunculukta Stanislavski sistemi*, (Çev. Gür H.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Yıldırım A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma*, Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yüksel, A. (2011). *Dram sanatında ezgi ve uyum*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Yüksel, A. (2013). *Dram sanatında sınırları zorlamak*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Zarilli B., D. (2010). *Theatre histories*, London, Routledge Publisher

Makaleler

- Açar, M. (1989). İkna etme estetiği. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, 1(1), 121-124
- Akgül, T. (2013). Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 35 (35), 7- 22.
- And, M. (1970) Tiyatroda 'açık biçim' ve türk tiyatrosu bakımından önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1(19), 19-31.
- Althusser, L. (1999). "Piccolo Teatro" Bertolazzi ve Brecht materyalist bir tiyatro üzerine notlar. (Çev. Çiğdem Genç ve Mutlu Öztürk). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, 7(2), 132-150.
- Arıcı, O. (2008). Antik Yunan tragedyasının metafiziği. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, (54), 1-8.
- Arıcı, O. (2012). Epik tiyatro ve gestus kavramı üzerine. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (18), 87-104.

- Brecht, B. (1989). 'Galileli'nin Yaşamı' üzerine notlar. (Çev. Sevil Sümer). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (1), 18-62.
- Brecht, B. (1989). Lukullus Davası. (Çev. Eşref Aksu), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (2), 31-47.
- Brecht, B. (1989). Brecht'ten metinler. (Çev. Kerem Karaboğa ve A. Cüneyt Yalaz). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (3), 9-64.
- Brecht, B. (2002). Sheakespeare'in tiyatrosu. (Çev. Bora Tanyel). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (9), 69-75.
- Brecht, B. (2002). Romeo ve Juliet: uşaklar. (Çev. Furat Güllü). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (9), 77-81.
- Brecht, B. (2002). Macbeth: kapıcının evinde cinayet. (Çev. Fırat Güllü). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (9), 81-85.
- Brecht, B. (2002). Sheakespeare'in Coriolanus'unun ilk sahnesine dair bir inceleme tiyatrodaki diyalektik. (Çev. Ahmet Cemal). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (9), 87-102.
- Brecht, B. (2002). Sheakespeare'den bir uyarılma Coriolan. (Gökhan Gökçen ve Aysu Seven), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (9), 103-11
- Brecht, B. (Tarihsiz). Arturo Ui'nin engellenebilir yükselişi üzerine. (Çev. Çiğdem Genç), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (6). 121-130.
- Brecht, B. (Tarihsiz). Kafkas tebeşir dairesi üzerine. (Çev. Güllü F.), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (6), 91-104.
- Bertolt B. (Tarihsiz). Sezuan'ın İyi İnsanı üzerine. (Çev. Hülya bahçeci). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (6), 105-121
- Carlson, H. (1967). Berliner Ensemble ile söyleşi. (Çev. Bora Tanyel). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (3), 65-71.
- Cohn, R. (2002). Brecht Sheakespeare'i değiştiriyor. (Çev. Güllü, F.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (9), 1-4.
- Coşkun, S. (2021) Anlama ve açıklama yöntemi olarak diyalektik: Hegel ve Marx. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 36(12) 155-176
- Çüçen, A.K. (2006). Batı aydınlanmasının düşünsel kökenleri ve eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Özel Sayı.

- Dollimore, J (2002). Brecht: farklı bir gerçeklik. (Çev. Orak, B.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (9), 63-67.
- Duman, M. (2020). Katharsis kavramının modern ve klasik anlamda mukayesesi, iç çelişkileri ve kathartik genişletme. Türk Dili Dergisi, (817), 70-91.
- Eksen, K. (2008). Trajik hata ve sessizlik. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, (54), 145-158.
- Grass, G. (2002). Coriolanus Trajedisinin öncesi ve sonrası. (Çev. Kemaloğlu, M.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (9). 127-149.
- Güçbilmez, B. (2012). Lorca'da zamanın temsili ve duende. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0, (9) 3 – 14.
- Güllü, F. (2002). Brecht Sheakespeare'i nasıl yorumlamıştı? Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (9). 1-4.
- Güllü, F. (2008). Genç Brecht ve erken dönem oyunlarına yönelik postmodern ilgi. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (14), 129-162
- Güllü, F., Kemaloğlu, M (2008). Brecht'e yönelik yeni yaklaşımlar. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (14), 127-128
- Güney, A. (2011). Aristoteles ve Bertolt Brecht'in İngiliz tiyatrosuna etkileri. *E-Journal of New World Sciences Academy Humanities*, 6 (1), 135-144
- Gürel, H. (1989). Araçlarını arayan tiyatro. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (1). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası (1), 125-139.
- Haspolat, N.K. (2022) Psikanalizin içinden bir kavram “özdeşleşme”. *Muş Alparslan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 2-9
- Heinemann, M. (2002). Brecht Sheakespeare'i nasıl okudu? (Çev. Okan Z, Sönmez A ve Tunç G). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (9). 31-61
- İlker, N. (2017). Toplum Karşısında Yalnız Bir Kadın: Yerma. *Current Research in Social Sciences*, 3, (3)., s. 92- 97
- Karaboğa, K. (2006). Brechtien Oyuncunun Gerçekçi Sanatı. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 0 (18), 69-85
- Karaboğa, K. (2011). Tiyatrolu şair Lorca. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0(1), 81-105

- Karaboğa, K. ve Arıcı, O. (2011). Don Cristobita ile Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü-dramaturji ve reji notları. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (1), 156 – 201.
- Karaca, C. (2014) Duende'nin oyunu ve kuramı Federico Garcia Lorca. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (38), 72- 81.
- Kuruyazıcı, N. (2006). Brecht dosyasını açarken. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 0(18)., 5-8.
- Maurice, B. (2008). Trajik düşünce. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı 54,
- Raddatz, F. (2009). Brecht'in anti-metafizik tiyatrosu. (Çev. G. Gökçen), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (15), 331-340.
- Pattison, W.T. (2000) Federico Garcia Lorca. (Çev. Ç. İvak) Büro Yıllık Dergi, (1) 149-156
- Sekmen, M. (1999). F. G. Lorca'nın kadın üçlemesi. Anadolu Üniversitesi, *Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi*, (10), 113-132.
- Silberman, M. (2008). Postmodernleştirilmiş bir Brecht mi? (Çev. F. Güllü). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, (14), 163-190.
- Temel, T. (2016). İspanyol oyun yazarı Federico Garcia Lorca'nın kırsal tragedyelerinde "gölge kadınlar". *Sanat Dergisi*, (30), 40- 43.
- Temel T. (2011). Epik tiyatro'da "siyasal olan" ve "gestus" kavramlarını Hannah Arendt ile okumak. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0 (17), 76 – 85.
- Weil, K. (1990). Müzikte gestus. (Çev. Hasgül, N.), *Folklorla Doğru Dans Müzik Kültür Çeviri/Araştırma Dergisi*, (60), 183-188
- Yanıkaya, Z. (2012). Lorca oyunları üzerine bir toplumsal cinsiyet okuması. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0, (9), 15- 41
- Yener, E. (2012). Lorca tragedyelerinde otorite- özgürlük çatışması. *Litera*, 21 (2), 61-86

Tez

- Sezgin, B. (2009) *Avrupa’da rejisörlük kavramının ortaya çıkışı “Stanislavski ve Brecht” örnekleri üzerinden yönetmenlik metodolojisinin incelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat Yönetimi Ana Bilim Dalı
- Özdenak, C. (2001) *İspanya iç savaşının yabancılar tarafından algılanmasına bir örnek olay: çanlar kimin için çalıyor*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı.

Çoklu Ortam Yazılım Türü Kaynaklar

- Brecht, B (Yazar-Yönetmen). *Cesaret Ana* (1949). Almanya: Berliner Ensemble
- Brecht, B. (Yazar-Yönetmen). *Ana* (1951). Almanya: Berliner Ensemble
- Brecht, B. (Yazar). Wekwerth M ve Palitzsch P. (Yönetmen). (1959). *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, Almanya: Berliner Ensemble
- Brecht, B. (Yazar). Heiner Müller (Yönetmen). (1996). *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, Almanya: Berliner Ensemble
- Doyle, J. (Yönetmen). (2008). *Mahagony Kentinin Düşüşü ve Yükselişi*, Amerika: Los Angeles Opera
- Höllering G. ve Scharfenberg, R. (Prodüktörler). Duduw, S. (Yönetmen). (1932). *Kuhle Wampe Ya Da Dünyanın Sahibi Kim?* Almanya: Preasens-Film
- Pabst, W. (Yönetmen). Bertolt, B. Ve Weil K. (Yazar). (1931). *Üç kuruluşluk Opera*, Almanya: Janus Films

Film

- P. Cameron (Producer) ve M. Stevensen (Director) (2018). *The Dictators Playbook* [Documentary]. United States: National Geographic

İnternet Kaynakları

http-1:https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/71417297/df_pk_0004552_c_015a

(Erişim Tarihi: 20.01.2022)

http-2: <https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/71417254>

(Erişim Tarihi: 20.01.2022)

http3:<https://wiev1.orf.at/stories/414722#:~:text=Nach%20zehn%20Jahren%20kehrt%20der,von%20William%20Shakespeare%20Premiere%20gefeiert.&text=Die%20Inszen>

ierung%20stammt%20aus%20dem,Peymann%20jetzt%20Direktor%20ist%20C%20gelaufen.

(Erişim Tarihi: 20.01.2022)

http-4: <https://www.chisholm-poster.com/posters/CL76537.html>

(Erişim Tarihi: 25.02.2023)

http-5: <https://www.chisholm-poster.com/posters/CL56505.html>

(Erişim Tarihi: 25.02.2023)

http-6: http://www.huertadesanvicente.com/e_fgl1898.php

(Erişim Tarihi: 25.01.2023)

http-7: http://www.huertadesanvicente.com/e_fgl1898.php

(Erişim Tarihi: 25.01.2023)

http-8: <https://www.universolorca.com/biografia/el-vuelo-alicorto-de-la-mariposa-1920/> 29 Ocak

(Erişim Tarihi: 29.01.2023)

http-9: <https://www.universolorca.com/biografia/polos-y-canas-1922/>

(Erişim Tarihi: 29.01.2023)

http-10: <https://www.universolorca.com/lugar/ateneo-de-granada/>

(Erişim Tarihi: 29.01.2023)

http-11: <https://www.universolorca.com/biografia/tras-la-crisis-nueva-york/>

(Erişim Tarihi: 29.01.2023)

http-12: https://elpais.com/diario/2009/05/10/cultura/1241906403_850215.html

(Erişim Tarihi: 30.01.2023)

http-13: https://es.wikipedia.org/wiki/Emilio_Mola

(Erişim Tarihi: 30.01.2023)

http-14: https://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Sanjurjo

(Erişim Tarihi: 30.01.2023)

http-15: https://es.wikipedia.org/wiki/Gonzalo_Queipo_de_Llano

(Erişim Tarihi: 30.01.2023)

http-16: https://tr.wikipedia.org/wiki/Los_cuatro_generales

(Erişim Tarihi: 30.01.2023)

http-17: <https://teachwar.wordpress.com/resources/war-justifications-archive/spanish-civil-war-1936/>

(Erişim Tarihi: 30.09.2022)

EKLER

EK-1 OYUNUN AFİŞİ

öteki
tiyatro

Federico
Garcia Lorca'nın
**Bernarda
Alba'nın Evi**
adlı eserinden

Uyarlayan/Yöneten:
Özge Öztürk

Yönetmen Yardımcısı:
Derya Şener

Oyuncular:
Ayşegül Verdi
Begüm Akova
Deniz Eylem Çubuk

Dekor-Kostüm-Maske:
Tuba Kaya

Işık:
Işık Sam Saylav

Müzik:
Hakan Çetinkaya

Hareket:
Elif Akbaydoğan

Afiş:
Tolgay Palaska

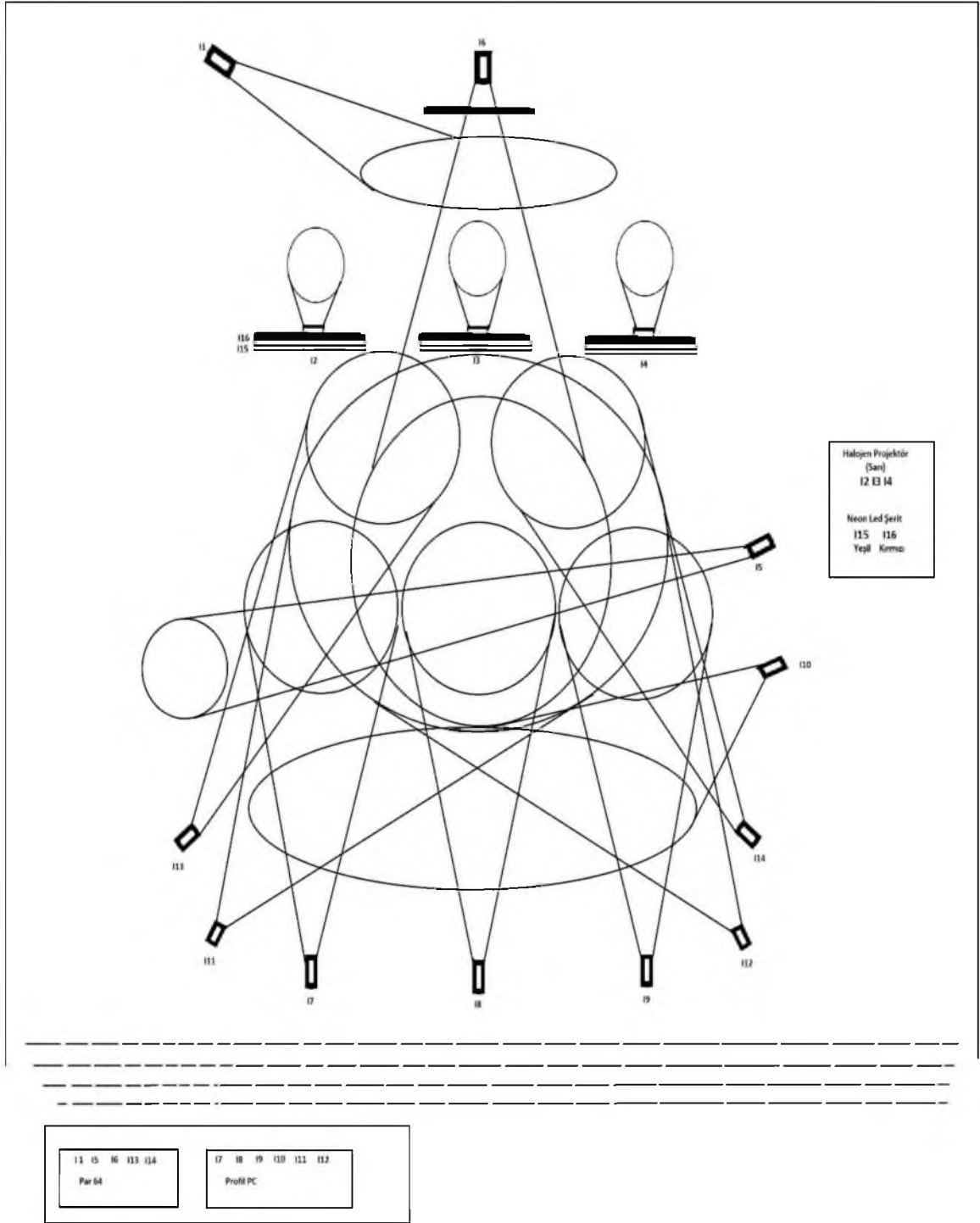
Kukla:
Onur Keskin

Bu oyun,
yönetmenin,
Anadolu Üniversitesi
GSE Sahne Sanatları
ASD Sanatta Yeterlik
Programında,
Prof. Dr.
Mustafa Sekmen'in
danışmanlığında
hazırladığı
tez kapsamında
gerçekleştirilmiştir.

ALLEGRO SAHNE
katkılarıyla

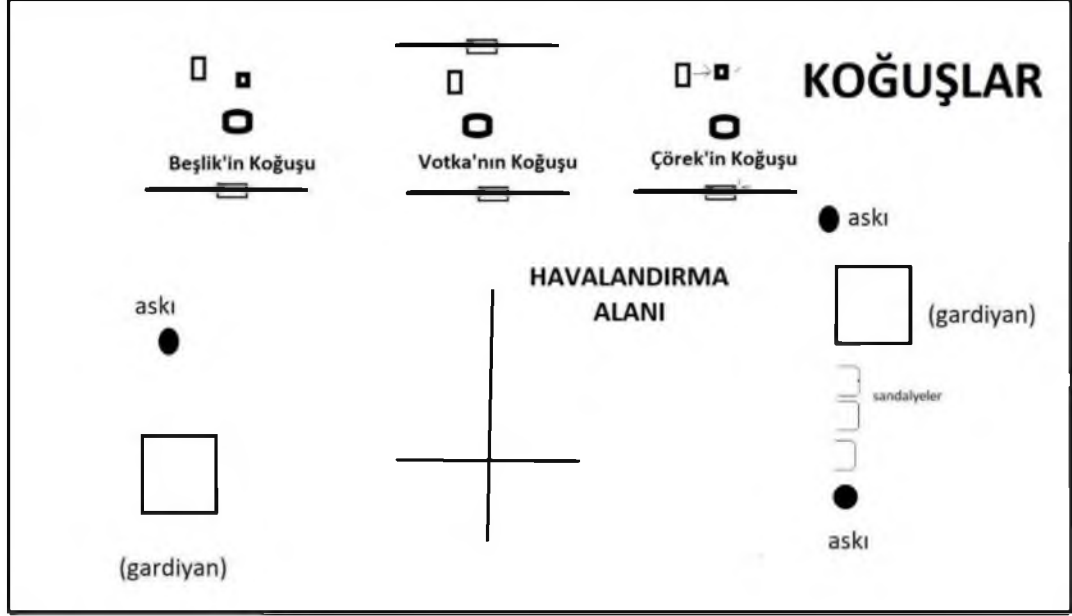
**ADELA
ÖLMESİN**

EK -2 IŞIK TASARIMI

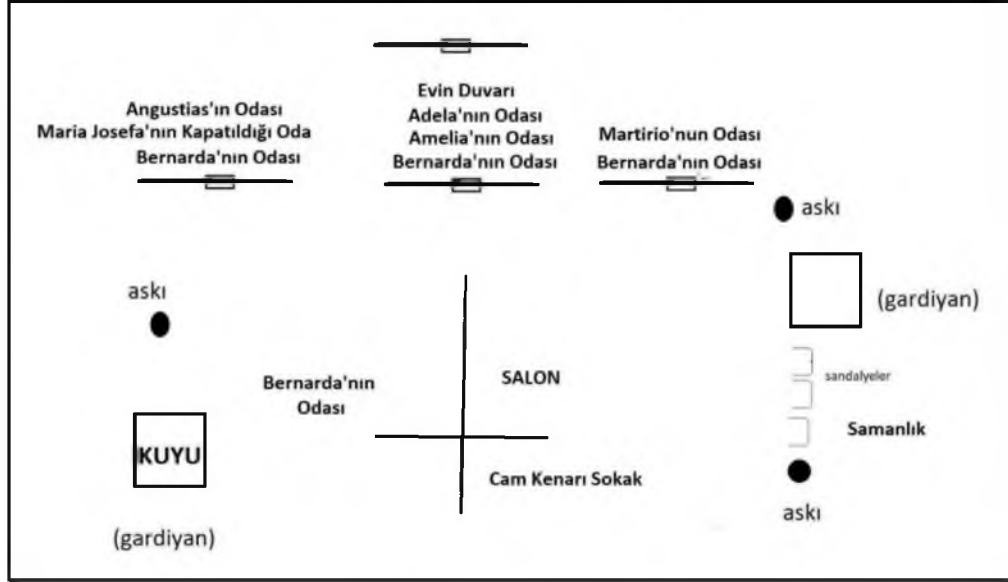


EK-3 DEKOR TASARIMI

HAPİSHANE

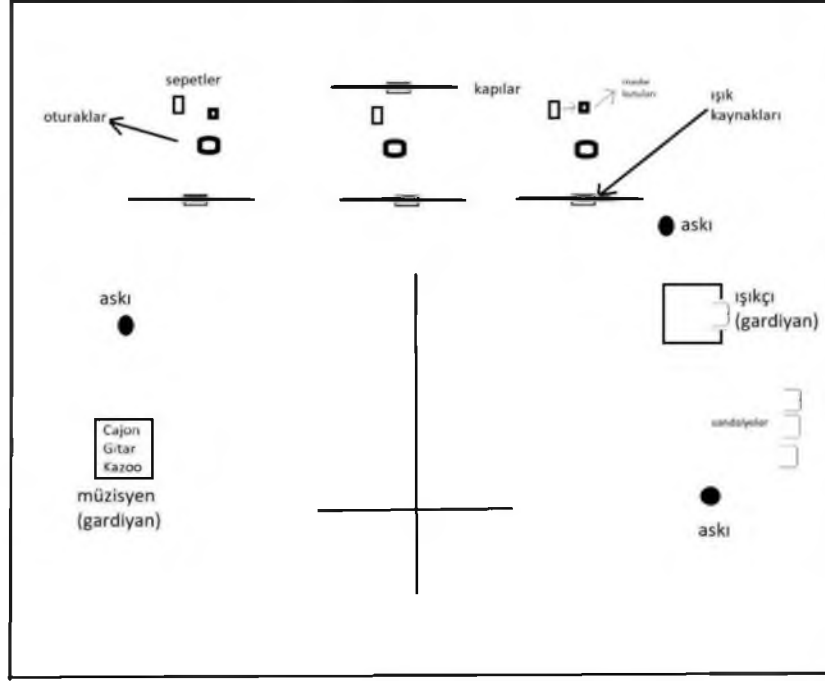


BERNARDA ALBA'NIN EVİNDEKİ MEKANLAR



SAHNE ENİ: 8M

SAHNE
DERİNLİK: 10 M



İşık masası
Genişlik: 60/110
yükseklik: 70 cm

Oturaklar
EN 60 CM
YÜKSEKLIK 50 CM

Askılar
Yükseklik: 175cm
Ayak çapı: 60cm

Haç
UZUNLUK 5.7M
EN 2 M

Kapılar
EN 1 M
YÜKSEKLİK 2M

Sandalyeler
YÜKSEKLİK 40CM
EN 30 CM

EK-4 OYUNUN AKSİYON VE TEKNİK TABLOSU

- Oyundaki üç mahkumun eylemleri renklerle belirtilmiştir.

- **Sarı:** Çörek

- **Mavi:** Beşlik

- **Kırmızı:** Votka'nın eylemlerini göstermektedir.

-  ,  ,  İşaretleri oyuncuların durduğunu ifade etmektedir.

-  İşareti oyuncunun yürüdüğü yönü göstermektedir.

-  Oturağın içi boşsa herhangi bir kişinin oturmadığını,

-  ,  ,  içinde hangi kişinin rengi varsa o kişinin oturduğunu göstermektedir.

- Eylem çizgilerinin karışabileceği ihtimali olan görsellerde, çizgiler eylem sırasına göre numaralandırılmıştır.

-  İşareti teknik unsurun devam ettiğini,  işareti okun sonundaki çizgide bittiğini göstermektedir.

- **E: Efekt**

E1= Dışarı Çıkabilirsiniz/İçeri Girebilirsiniz Uyarısı,

E2=Çan Sesi,

E3= Tüfek Sesi,

E4= Protesto Sesi,

E5: Kutuya Atılan Para Sesi,

E6=Tecritteki Kadının Sesi,

E7=Orakçıların Türküsü,

E8= Radyo Haberi,

E9=Radyoda Franco'nun Konuşması,

E10=Radyoda Emilio Mola Konuşması,

E11= Kalabalığın Recmetme Sesi, Recmedilen kadının çığlığı

- **I: Işık**

I1= Koğuş Arkası Kılavuz Işık,

I2=Beşlik'in Koğuş Işığı,

I3= Votka'nın Koğuş Işığı,

I4= Çörek'in Koğuş Işığı,

I5=Müzisyenin Lokal Işığı,

I6, I7, I8, I9, I10, I11, I12= Havalandırma Alanı Genel Aydınlatma

I13, I14=Kırmızı Işık,

I15=Koğuş Kapılarındaki Şerit Yeşil Işık,

I16= Koğuş Kapılarındaki Şerit Kırmızı Işık

- **M: Müzik**

M1=Tema Müziğı,

M2=Oyuna Geçiş Müziğı,

M3=Epizotlar Arası Geçiş Müziğı,

M4=Anlatıya Geçiş Müziğı,

M5=Doğum Anında Çalınan Müzik,

M6=Angustias'ın Müziğı,

M7=Magdalena'nın Müziğı,

M8=Amelia'nın Müziğı,

M9=Martirio'nun Müziğı,

M10=Adela'nın Müziğı,

M10=Poncia'nın Müziğı,

M12=Cenaze Marşı

AKSIYON	HAREKET PLANI FİĞÜR	TEKNİK	METİN
SEYİRCİ GİRİŞİ (1) Sahne yarı karanlıktır. Üç oyuncu sandalyelerde oturur. Müzik başlayınca, ışıklar kararır. Koğuş taburelerinde duran tulumlarını giyerler ve otururlar. Müzik yavaşça kesilir ve koğuş ışıkları yanar.		E1 M I M1 I6	SEYİRCİ GİRİŞİ (1) Üç oyuncu sahne kenarında oturmaktadır. Oyunun tema müziği yavaş ritimde çalmaya başlayınca koğuşlardaki tulumlarını giyerler. Yerlerine otururlar.
(2) Üç koğuş ışığı aynı anda yanar ve söner. (3) Üç koğuş ışığı aynı anda yanar ve söner (4) Votka'nın koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce Votka susar.		I2, I3, I4 I2, I3, I4 I3 I4	1. MAHKUMLAR (2) Işık değişir. Üçü aynı anda Votka: Votka Çörek: Çörek Beşlik: Beşlik (3) Üçü aynı anda Votka: Votka Çörek: Çörek Beşlik: Beşlik (4) Votka: Votka (5) Çörek: Çörek (6) Beşlik: Beşlik (7) Beşlik: Tam beş kez. (8) Votka: Ne yalan söyleyeyim. (9) Çörek: Neyim eksik! (10) Üçü Birden: Bu bir cinayet ama suç mu? (11) Beşlik: Evliliğimizi şöyle özetleyebilirim. Ye dayağımı yat aşağı çocukları besle. Ye dayağımı yat aşağı çocukları besle. Ye dayağımı, yat aşağı çocukları besle... Şimdi. Sabah mutfakta çocuklara tost yapıyorum. Şimdi, Oropsu diye bağırdı, arkamdan yakaladı. Şimdi bu bir anda. Sıktı sıktı kemerini boynumda.
(5) Çörek'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce Çörek susar. (6) Beşlik'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce Beşlik susar. (7) Beşlik'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce Beşlik susar. (8) Votka'nın koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce Votka susar.		I2 I3 I4	
(9) Çörek'in koğuş ışığı yanar, konuşur. (10) Üç ışık ard arda yanar ve söner. (11) Beşlik'in ışığı yanar. Seyirciye konuşur. Anlattığı şey ile mesafelidir. Etkisini duygusal olarak üzerinde taşımaz. Işık sönünce susar.		I2 I3 I4 I2, I3, I4 I2	

(12) Votka'nın koğuş ışığı yanar, konuşur. Anlattığı şey ile mesafelidir. Etkisini duygusal olarak üzerinde taşımaz. Işık sönünce Votka susar.

(13) Çörek'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Anlattığı şey ile mesafelidir. Etkisini duygusal olarak üzerinde taşımaz. Işık sönünce susar.

(14) Beşlik'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce susar.

(15) Votka'nın koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce Votka susar.

(16) Çörek'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce susar.

(17) Beşlik'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce susar.

(18) Votka'nın koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce Votka susar.

(19) Çörek'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce susar.

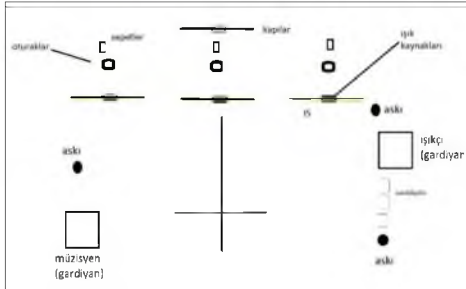
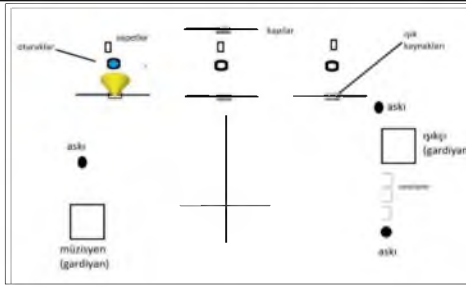
(20) Beşlik'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce susar.

(21) Üç ışık ar arda yanar, üç oyuncu konuşur. Işıklar söner.

(22) Beşlik'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce susar.

(23) Votka'nın koğuş ışığı yanar, konuşur. Işık sönünce susar.

(24) Çörek'in koğuş ışığı yanar, konuşur. Koğuş ışıkları kapanır.



(12) Votka: Bilmiyordum ki... Sana dedi, aşığım. Dedi bu. Bu rezil hayattan kurtaracağım seni dedi fermuarımı çekerken. Ne yalan söyleyeyim kafama yattı. Evlenirsem en azından tek müşterim olur.

(13) Çörek: Tek erkek. Yıllarca... Yıllarca... Sabah kalk, kahvaltayı hazırla, gülümse, topla, beslenmeyi hazırla, çocuklar okula, işe git, gülümse, hastanede aldatıldığına dair imaları yut, eve gel, gülümse, nöbet varsa nöbete git, yemek hazırla, sofrayı topla, mutfağı topla, çocuklarla ilgilen, gülümse çocukları uyut.

(14) Beşlik: Şimdi, kemer boynumda. Ondan önce kimlerle yattığımı saymamı istedi. Şimdi, doğa kuralıdır. Nefes alamıyorsan, almaya çalışırsın, sayamazsın.

(15) Votka: He senedi öde öyle çık dedi bu çalıştığım ev. Güzel olan bizim meslekte. Bu botoksçular, dolgucular da piyasayı.... İçine ettiler ...Affedersin. Masraf çok, para yok. Borç üstüne borç. He dedim öderim. Yeter ki buradan çıkayım, yeter ki şu nikah kıyılınsın!

(16) Çörek: Kıyım kıyım oldu içim. Hastaneye yeni bir doktor geldi. Bir güzel bakıyor. Bir laflar. 18'lik kıza döndüm. Evet oldum. Aşık oldum. O evin her köşesinde seviştik. Bana bir güzellik geldi. A dedim ben kadınımsım!

(17) Beşlik: Bir elimle kemeri gevşetmeye... Şimdi tezgâhtan bıçağı almışım. Bıçağıma çarptı. Kemer gevşedi. Sonra bir daha çarptı bıçağıma.

(18) Votka: Aç bacağımı, al parayı koy cebine... He, ödedim. Borcum filan kalmadı. 30 günde 600 kişiyle yattım ama. Çıktım genelevden. He, ne yalan söyleyeyim, balayımızda beni satmaya kalkmasaydı, içtiği votka şişesi beyninde patlamayacaktı.

(19) Çörek: Ayrılırsan çocukları göstermem ya da öldürürüm diyordu çöregini yerken. Sonra birden kusmaya başladı. Bazı ilaçlar çörekle zehir etkisi yapıyor, bazı çörekler de ilaç etkisi.

(20) Beşlik: Şimdi, beş kez bıçağıma çarptı. Yerde yatarken, eve gelmediği zamanlarda, yattığı kadınları saymasını istedim. Tam beş kez, yani istedim bunu. Kendimde değildim o sırada. Şimdi soruyorum kendime

(21) Üçü Birden: Bu bir cinayet ama suç mu?
Bu bir cinayet ama suç mu?
Bu bir cinayet ama suç mu?

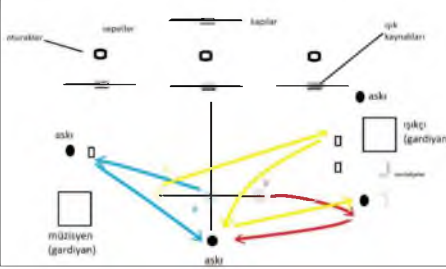
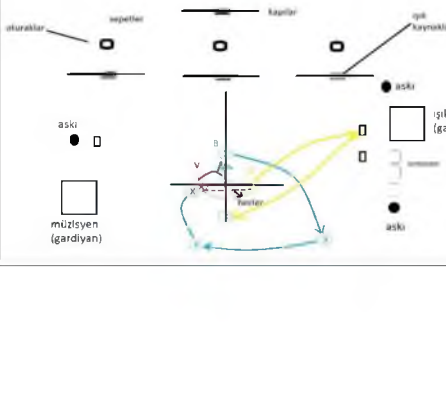
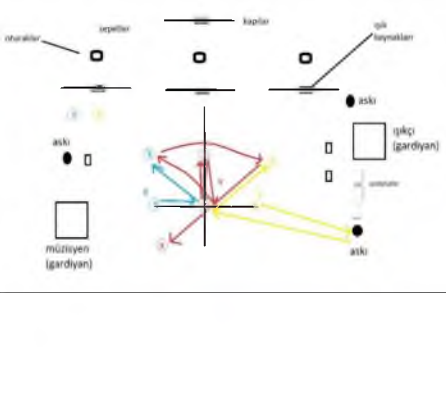
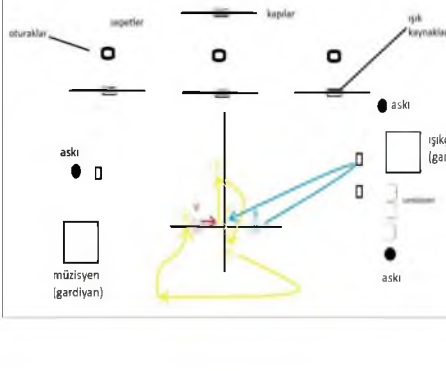
(22) Beşlik: Beşlik. 4 yıl iki ay 10 gün yatardım var. Bernarda, Angustias, Poncia, Köylüleri oynuyorum.

(23) Votka: Votka. 2 yıl 10 günüm kaldı. Bernarda. Adela. Amelia, Maria Josefa'yı oynuyorum.

(24) Çörek: Çörek. 6 yıl 1 ay 15 günüm yatardım var. Bernarda, Magdalena, Martirio ve Köylüleri oynuyorum.

(25) Koğuş ışıkları kapanır. Dışarı çıkabilirsiniz uyarısı gelir. Yeşil ışık yanar.

(26) Koşuş ışıkları tek tek yanar. Sırayla Beşlik, Votka ve Çörek elinde sepetle ayağa kalkar. (27) Mahkumlar oyun alanına girdiklerinde koşuş ışıkları söner, genel ışık yanar. Öne gelirler sepetlerini yere bırakırken seyirciye heyecanlı, ürkek ve şaşkın şekilde bakarlar. "Oyun "repliği ile hareket başlar.		12, 13, 14 17, 18, 19 114, 113 115-60° 16-40° 15-40°	(26) Koşuş tek tek ışıkları yanar ve söner. (27) Votka: Oyun!
(28) Müzik girer, müzisyenin ışığı yanar. Eş zamanlı olarak mahkumlar sepetlerini oyun alanının çeşitli yerlerine sürerek oyun için hazırlık yapar. Kırmızı kumaşlarını alırlar ve tulumlarının üzerindeki cırtlara yapıştırırlar. Tekrar seyirciye yönelirler.		M2	(28) Müzik girer
(29) Votka elindeki kaşığı mikrofona kullanarak konuşmaya çalışırken Çörek elinden kapar ve hafif öne eğilerek konuşur.		M2	(29) Çörek: Burası dünyanın en temiz hapishanesi
(30) Votka elinden kapar, ortaya gelir ve öne eğilerek konuşur.		M2	Beşlik: Temiz
(31) Mahkumlar ortayı kapma oyununa devam ederler. Beşlik kapar ve öne eğilerek konuşur.		M2	Votka: Gıcır.
(32) Votka kaşığı kapar ve öne eğilerek konuşur.		M2	(30) Votka: Kuzey, Güney, Doğu, Batı İspanya demokratik diktatörlüğü
(33) Beşlik kaşığı kapar ve öne eğilerek konuşur.		M2	Beşlik ve Çörek birbirine dönerek asker selamını anımsatan bir hareket yapar.
(34) Çörek kaşığı kapar ve öne eğilerek konuşur.		M2	(31) Beşlik: İç savaşın ortasında verimli bir vatan burası
(35) Beşlik kaşığı kapar ve öne eğilerek konuşur.		M2	Votka: Vatan!
(36) Üçü birden aynı anda doğrularak konuşur.		M2	Çörek:Kutsal
(37) Geçiş müziği çalar. Eş zamanlı olarak Votka müziğe tepki verir ve bir hareket yapar. Müzik devam ederken Beşlik ve Çörek onu izler taklit eder. Aynı müzikle tekrar aynı hareketi yaparlar.		M2	Votka uzakta bir şeyi seçemiyormuş gibi bakar.
(38) Votka askıyı alıp ortaya getirir.		M2	(32) Votka: Ne midir değil midir uzaktan pek anlaşılmıyor beldesi!
(39) Beşlik ve Votka askının Bernarda olduğunu seyirciye gösterir.		M2	Beşlik: Kadın!
(40) Çörek ve Beşlik sepetlerinden Bernarda'nın eşyalarını almak için yönelir.		M2	Çörek:Kız!
(37) Geçiş müziği çalar. Eş zamanlı olarak Votka müziğe tepki verir ve bir hareket yapar. Müzik devam ederken Beşlik ve Çörek onu izler taklit eder. Aynı müzikle tekrar aynı hareketi yaparlar.		M3	(33) Beşlik: Ali'nin yazdığını Veli bozmaz Emirligi
(38) Votka askıyı alıp ortaya getirir.		M3	Votka: Bozmaz
(39) Beşlik ve Votka askının Bernarda olduğunu seyirciye gösterir.		M3	Çörek:Bozar
(40) Çörek ve Beşlik sepetlerinden Bernarda'nın eşyalarını almak için yönelir.		M3	(34) Çörek: Kadınlara nakış, erkeklere aygır yakışır cumhuriyeti
(37) Geçiş müziği çalar. Eş zamanlı olarak Votka müziğe tepki verir ve bir hareket yapar. Müzik devam ederken Beşlik ve Çörek onu izler taklit eder. Aynı müzikle tekrar aynı hareketi yaparlar.		M4	

(41) Aldıkları eşyalarla askıyı giydirmeye başlarlar. Bernarda'nın bedeni askıda oluşur. Votka baş örtülü başlığını, Beşlik bastonunu takar, Çörek maskesini giydirir. (42) Doğuma geçerken askıdaki Bernarda kenara kaldırılır. Yan yana gelir. (43) Müzisyen doğuran Bernarda'nın ritmini hızlı bir şekilde çalar. Üç kadın Bernarda'nın vücudunu oluşturur.		M5	(41) Çörek: Babası at satardı, sizlere ömür, Votka: Anası kocayınca bunadı Çörek: Bu köyde evlendi, Beşlik: Zengindi ilk kocası, (42) Üçü Birden: Ondan bir çocuk doğurdu (43) Doğum nidaları yükselir.
(44) Beşlik geriye gider Angustias rolünde bezlerin içinden geçerek doğar. Eş zamanlı çan sesi gelir. (45) Çörek. Angustias'ın genital bölgesine eğilir, bakar, doğan çocuğun cinsiyetinin kadın olduğuna karar verir. Koşar önlük/etek getirir. Votka ise bundan emin değildir. O önlük getirirken kız olup olmadığını seyirciye sorar. (46) Votka, Angustias'ın pudrasını eline verir, eliyle Beşlik'in yüzünün şeklini değiştirir. (47) Getirdiği önlük etekliği tulumla sabitler. (48) Beşlik Angustias rolünde müzik eşliğinde seyirciye yürür. Müzik bitiminde konuşur. (49) Replikten sonra ycr değiştirilir. Votka ortaya, beşlik sol tarafa geçer.		E2 M6 M4	(44) Beşlik Angustias rolünde doğar. Çan sesi gelir. (45) Çörek:Kız Çörek kız olduğumu görünce koşar etek getirir. Votka: Kız? Çörek-Votka: Angustias Angustias öne onu giydirenken konuşurlar. (46) Votka: Babası gibi burnundan konuşur. (47) Çörek: Sayar anasını saymasına da Votka-Çörek: Servetinden korkar Bernarda. (48) Angustias'ın müziği girer. Angustias: Angustias 39'uma bastım geçen yaz. E zenginim biraz. Votka: Doğuramaz. Çörek: Doğuramaz. (49) Angustias: Turp gibiyim, çok görcnler çatlasın
(50) Beşlik, Votka Çörek şeklinde dizilirler. Oyuncular duluşun başa bela olduğu düşüncesini ironik bir şekilde söyler. (51) Votka Benavides rolüne girer. Role geçiş aşamalarını bedeninde gösterir. Ayaklarını geniş açar. Uzamda kapladığı alan bir anda genişler. Votka A.Maria Benavides rolünde geriye doğru açılır. Öne doğru gelir. (52) Çörek bastonu getirir ve Benavides'in fallusu yapar. (53) Benavides'in hizmetçilere sarkma meselesi oynanır. Mahkumlar önce hizmetçilerin çaresiz hallerini daha sonra bu olaya kendi yorumlarını katar. (54) Tekrar öne gelir. Votka bastonu Benavides'ten hoşlanmadığını göstererek yere bırakır.		M5 M7	(50) Votka: Bernarda'nın ilk kocası, hani şu zengin olan erkenden sizlere ömür. Beşlik: O ölünce babası idare etti evi Çörek: Babası ölünce, Votka-Beşlik: Başa büyük bela, Bernarda, Çörek: Bernarda, bir çözüm olur aradı, sorun gördüğü duluşuna... (51) Üçü Birden: Antonio Maria Benavides, (52) Çörek- Beşlik: İkinci koca Votka-Benavides: Küçük, küçük hizmetçi... Küçük. Küçük hizmetçiler... Küçük hizmetçiler. (53) Beşlik: Yapmayın efendim... (Bir bitmediniz anlamında) Eh! Çörek: Efendim. (Defetmek ister) Eh! (54) Üçü Birden: Dört çocuk verdi ona, Benavides'ten ilk çocuk
(55) Doğum sahnesi canlandırılır. Erkek beklentisi vardır. Magdelana doğar, kız olduğu anlaşılınca yine hüsrarla karşılanır. (56) Votka Eline nakış bezi tutuşturur. Beşlik etek almak için sepetine gider, gelir. (57) Magdelana'nın müziği çalar. Magdelana seyirciye yönelir. Rolün içinde kendini tanıtır. (58) Çörek, Votka, Beşlik dizilimiyle yan yana gelirler. (59) Votka geriye gider ve Amelia rolünde doğar.		M5 M7	(55) Doğum sahnesi canlandırılır. Hadi Bernarda, Hop Bernarda bir doğum sahnesi canlandırılır. Bu sefer erkek, kız değil erkek nidaları yükselir. Çan sesi gelir. (56) Beşlik: Kız Votka: Kız? Votka-Beşlik: Magdelana Magdelana'nın müziği girer. Votka: Hamarattır. Dikişte nakışta ustadır. Beşlik: İyi iş görür eli. (57) Magdelana'nın müziği girer. Çörek (Magdelana): Magdelana, Dalaşmaym sıvıdır dil, Batırverir iğnesini. Babamdan daha az severim annemi. (58) Votka: Dürüstlüğü iyi de dobralığından korkar Bernarda. (59) Üçü Birden: Bir çocuk daha doğurdu Benavides'e

(60) Tekrar doğum canlandırılır. Doğumu canlandıran kadınlarda yorgunluk artar. Erkek çocuk beklentisi daha yüksektir. Çan sesi gelir. Votka geriye gider. (61) Votka Amelia rolünde çalan müzikten, seyirciden, önüne gelen her şeyden korkarak öne, arkaya gider. (62) Votka Amelia rolünden çıkarak tekrar kadınlara arasına katılır. (63) Votka, Çörek, Beşlik dizilimiyle sıralanır.		M4 M5 M8 E2	(60) Doğum sahnesi canlandırılır. Çörek: Kız! Beşlik: Kız! Amelia doğar. Çörek-Beşlik: Amelia Votka, Amelia rolünde bezlerin arasından çıkar. Batıl inanca göre bir eylem yapar. Çan sesi gelir. (61) Votka (Amelia): Bağıcıkların çözülmüş, tuzu döktün, Tuz dökmek uğursuzluktur. Aygırlar, karanlık, Şimşek çaktı, yıldız kaydı Beşlik: Kendi gölgesinden bile korkar. (62) Beşlik-Votka: Korku iyidir yanlış yaptım,za (63) Beşlik: Sayar anasını saymasına da Üçü Birden: Ketumluğundan korkar Bernarda. Üçü Birden Bir çocuk daha doğurdu.
(64) Doğum daha yorgun ve bitkin bir halde yeniden canlandırılır. Ritim yavaşlar. (65) Çörek geriye gider ve Martirio rolünde doğar. Beşlik onu kambur yapar. Votka eline ilaç verir. (66) Martirio'nun müziği çalar. Martirio seyircilere doğru gider bir erkek görür, haç çıkarır ve korkar. Müziği bitince konuşur. (67) Çörek Martirio rolünden çıkarak anlatıya katılır. Çörek, Votka, Beşlik dizilimiyle sıralanır.		M4 M5 M8 E2	(64) Hop Bernarda doğum sahnesi canlandırılır. Çan sesi gelir (65) Beşlik: Bu sefer erkek! Erkek mi? Yine kız! Votka: Martirio Votka-Beşlik: Martirio Votka: Hastadır, Hap kullanır Beşlik: Kamburdur, Votka-Beşlik: Azıcık da fesattır. (66) Martirio'nun müziği girer. Çörek (Martirio): Fesat mı? Anasına çekmiş. Tann erkeklerden kaçayım diye kambur yaratmış beni. Güzel iç çamaşırına bayılınm. (67) Beşlik: Sayar anasını saymasına da, Çörek-Beşlik: Hırsından korkar Bernarda. Bir çocuk daha doğurdu.
(68) Adela'nın doğumu canlandırılır. Çörek ve Beşlik daha da yorgun haldedir. (69) Adela ters doğar. Cinsiyetini anlamakta zorlanırlar. Çörek ve Beşlik kız olduğuna karar verince hüsrana geriye gider. (70) Adela müzik boyunca yelpazeyle açılır. Seyirciye doğru konuşur. (71) Çörek ve Beşlik geriden öne doğru gelir. Adela'yı kollarından tutar. Votka anlatıya bu kez rol değiştirmeden Adela rolünde katılır. "Çıkmayacaksın sokağa" repliğini Beşlik ve Çörek bir kural olarak dayatırken Adela isyan ederek oynar.		M4 M5 M10 M4 M3 M11 E2	(68) Hop Bernarda bir doğum sahnesi canlandırılır. Çan sesi gelir. (69) Çörek-Beşlik: Gene mi kız? Adela! Votka (Adela): Adela! Beşlik-Çörek kız olduğunda küser geriye gider. (70) Adela'nın müziği girer. Votka (Adela): Adela! Yarın yeşil fıstımmı giyip gezmeye çıkacağım sokağa. Erkekler ne yapsa hoş görülür. Keşke biz de gidebilsek tarlalara! (71) Çörek-Beşlik: En küçüğü kızlarının Dedi ona Bernarda Ticaretten anlamıyorsan, Çıkmayacaksın sokağa, Çıkmayacaksın sokağa, Çıkmayacaksın sokağa Sayar onu saymasına da. Cesaretinden korkar Bernarda. Beşlik: Ölünce Benavides Müzik kesilir. Üçü Birden: Benavides ölünce başladı kadınların hikayesi
(72) Mahkumlar tam sepetlerine yönelirken Beşlik onları durdurur. (73) Beşlik, eteğinin tersini çevirir. Formunu değiştirir, askının yanındaki süpürmesini alır ve Poncia rolüne girer. Role geçişinin aşamalarını gösterir. Müziği çalmaya başlar. Yerleri süpürerek öne gelir ve kendini tanıtır.		M4 M5 M10 M4 M3 M11 E2	(72) Geçiş müziği çalarken Beşlik oyunu durdurur. (73) Beşlik (Poncia): Bir dakika bir dakika. Birini unuttuk. Bu arada ben de Poncia. Anam orospuydu diye ezer beni Bernarda. Saymazlar gömmezler ama otuz yıldır, Bu evin hizmetçisi olurum. Şimdi bitsin müzik.
(74) Mahkumlar koğuşlarına gitmek için hazırlanırken Votka, Beşlik'i kendi koğuşunun önünde durdurur. Konuşarak öne doğru gelirler. Eş zamanlı olarak Çörek, Beşlik ve Votka'yı dinlerken bir yandan da ortalığı toparlar. Benavides canlandırılmasında yere koyulan bastonu tekrar Bernarda'nın askısına takar. Sepetleri koğuşlara taşır.		M4 M5 M10 M4 M3 M11 E2	(74) Votka: Beşlik, doğduğunda kız olduğunu nerden anlıyoruz? Beşlik: E canım sende Votka. Açıyoruz bakıyoruz kız. Votka: Açık bakınca belli oluyor mu? Seyirciye. Beşlik: Olmuyor mu? Komyu değiştirir. Beşlik: Bernarda Alba'nın Evi'nde ya da başka bir evde bu olaylar yaşandı. Votka: Yaşandı bitti. Beşlik: Yaşanıyor. Votka: Yaşanacak. Beşlik: Yaşanmasın. Votka: Yaşanır. Beşlik: Yaşanır da yaşanacaklar değişebilir. Votka: Değişim.

(86) Beşlik, Bernarda rolünde kırık bastonu tüfek gibi kullanarak ateş eder. Ancak Pepe'ye mi başka bir yere mi ateş ettiği belirsiz bırakılır. İskalamadığına dair üzüldüğüne dair ya da ıskalamadığına, Pepe'yi hedef aldığına dair bir imada bulunulmaz.

(87) Beşlik Bernarda rolünde içeri girer. Adela Pepe'nin öldüğünü sanıp koğuşa gider. Çörek oyunu kırarak anlatıya geçer. Beşlik ona katılır, Bernarda'nın Pepe'yi vuramamasında kendi kadınlığına kusur bulduğunu ironik olarak söyler.

(88) Tekrar oyuna dönerler. Votka'nın koğuşunun önünü Adela'nın odasının kapısı olarak kullanırlar.

(89) Çörek Martirio rolünde askılıkların oraya gider. Poncia'nın süpürgesini çekik olarak kullanır ve kapıya iki kez vurur.

(90) Votka'nın koğuşunun ışığı yanar. İçeri girer, çılgık atar. Çekiç aramaya giden Bernarda geri döner.

(91) Çörek, Martirio rolünde içeri girmeye çalışan Bernarda'yı engeller ve ağlayarak yere yığılır.

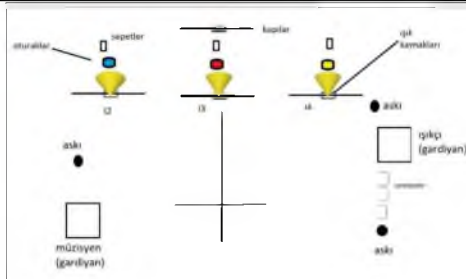
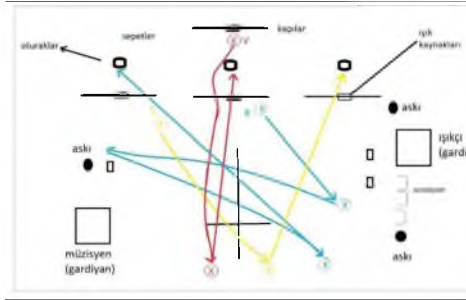
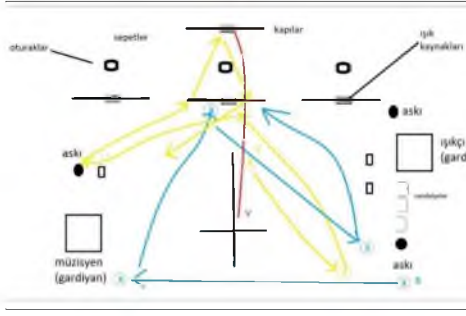
(92) Beşlik Bernarda rolünde Pepe'nin kaçtığı samanlık yönüne doğru yürüyerek konuşur.

(93) Beşlik tekrar oyunu kırarak pek hoşnut kalmadığı bu sonun değiştirilmesi gerektiğini söyler.

(94) Çörek rolden çıkar ve onu teselli etmeye çalışır. Votka idam ipinden sıyrılır. Tekrar sahnenin önüne gelip seyirciyle konuşurlar.

(95) Oyunun tema müziğine eşlik ederek şarkı söylerler. Şarkı protesto sesi ve içeri girin uyarısıyla kesilir. Mahkumlar koğuşlarına geri döner.

(96) Votka koğuştaki düşünceler mükemmel bir fikir bulduğu düşüncesiyle kaşığı koğuş kapısına vurarak diğerlerine seslenir. Votka TV dizilerindeki uzun sessizlikleri olan ve erkek kahramanlı bir son arayışına girer. İlk son arayışı heyecanlı ve en bilindik olandan gelir. Bir uzlaşma yoktur ama sert bir çatışma da yoktur aralarında.



(86) Dışarıdan iki el atış silah sesinin taklidi yapılır.

(87) Beşlik (Bernarda): Artık onu ara da göreyim seni! Martirio koşar dışarıya bakar.

Martirio Pepe el Romano'nun işi tamam.

Votka (Adela): Pepe! Tanrım! Pepe!

Seyirciye

Çörek: Adela öldü sandı. Oysa Pepe kısırağın atlayıp kaçtı!

Seyirciye

Beşlik: Hemen kendine kusur bulur Bernarda! Neymiş, kadın kısmı iyi nişan alamamış. Pepe'yi ıskalamış.

(88) Beşlik (Bernarda): Peki neden ona "Pepe el Romano'nun işi tamam" dedin?

Çörek (Martirio): Adela'ya kızgınlığımdan! Kan imnağı boşaltsam tepesinden aşağı.

Beşlik (Bernarda): Neyse. Böylesi daha iyi oldu!

(89) Votka'nın koğuşundan düşme sesi duyulur. Votka'nın koğuşunun önüne koşarlar.

Beşlik (Bernarda): Adela! Adela! Aç! Duvarlar ayıbını gizler sanma! Aç! Kapıyı kırdıma bana! Çekiç yok mu? Çekiç nerede.

(90) Martirio ve Bernarda kapıyı kırarak bir şey arar. Martirio bulduğu fırçayı çekik gibi kullanıp kapıyı kırar ve çılgık atar.

Çörek (Martirio): Tanrı kimsenin başına böyle ölüm vermesin!

Bernarda çılgık atıp ileri doğru yürür.

(91) Çörek (Martirio): İçeri girme!

Bernarda BeşlikBen mi gireceğim!

Çörek (Martirio): Ne mutlu ona Pepe onun oldu!

(92) Beşlik (Bernarda): Pepe, şimdi koşuyorsun, karanlıkta, ağaçlar altında, ama bir gün düşeceksin. Kesin ipi, indirin! Kız oğlan kız öldü benim kızım. Başka bir oda ya kaldınp kız gibi giydirin. Kimse bunun sözünü etmeyecek! Kız oğlan kız öldü. Ağlamak da yok. Gözyaşı yalnız kalınca dökülecek! Adela, benim kızım, benim en küçük kızım. Kız oğlan kız öldü. Duydunuz mu? Susun, susun, dedim. Susun!

(93) Beşlik: Olmadı. Olmuyor işte bu son.

(94) Çörek: Tamam sakin. Nerede kalmıştık? Ne diyorduk?

Votka: Adela'nın ölümü

Beşlik-Votka: Yazık çok yazık çok yazık bir ölüm mü?

Çörek: Yoksa, örtülü cinayet mi diyorduk.

Beşlik:Heh, bu bir intihar ama bir cinayet mi diyorduk?

Votka: He, çıkmadık işin içinden.

Çörek: Aklımız yetince, vicdanımız bırakıyor yarı yolda.

Beşlik: Vicdanımız şey etse aklımız şey etmiyor olanları.

Votka: Ama bir şeyde kesinleşti.

Beşlik: Ölmesin.

Çörek: Adela Ölmesin

Votka: Ölmeyecek!

Çörek: Değiştirmeye karar verdik oyunun sonunu.

Müzik girer.

(95) Üçü Birden: Ölmesin Adela! Adela ölmeyecek!

Adela Ölmeyecek! Ölmesin Adela!

Protesto sesleri duyulur. İçeri girin uyarısı gelir. Kırmızı ışık yanar.

96) Votka: Televizyondaki gibi olsun. Pepe avludan eve girsin. Bernarda'dan silahı kapsın. Pepe Bernarda'ya baksın, Adela Pepe'ye baksın, Bernarda önce Adela'ya sonra Pepe'ye baksın. Martirio ile Magadelana birbirilerine baksınlar. Sonra hepsi dehşetle tüfeğe baksın. Sonra Pepe desin ki "Bernarda, he, senin kanunun bana sökmez. Adela'yı alsın gitsin.

Çörek:Yani. Biraz düşünelim bence.

Votka:Çörek bunu sevmedi.

Çörek:Sevmedi demeyelim de düşünelim biraz.

Beşlik:Şimdi, Adela tüfeği alsın Bernarda'yı vursun! Kesin çözüm.

Çörek:Adela mezara değil hapse diyorsun. Biraz düşünelim bence.

Beşlik:En azından yaşar, şimdi, Bernarda'nın ölümü kökten çözüm.

Çörek: Biraz düşünelim bence.

aldığı para kutusunu sallayarak Bernarda'ya Poncia rolünde yaklaşır. Angustias'ın miras meselesini açar. Bernarda mirasın dağıtımında söz sahibi değildir. Miras meselesini duymaktan hoşlanmaz. Bu sinirle Angustias'ı çağırır. Beşlik Poncia rolünde Angustias'ı çağırmak için koğuşuna gider.

(105) Çörek, Martirio rolünde koğuştan çıkar. Bernarda'nın yanına gider.

(106) Beşlik Angustias rolünde koğuştan çıkarak Bernarda'nın yanına gelir. Bernarda'ya yaklaşır. Annesi onu çağırınca yanına sevgiyle yaklaşır ancak Bernarda pudra sürdüğü gerekçesiyle onu hırpalır.

(107) Martirio annesi tarafından onaylanma arzusuyla Bernarda'ya Angustias'ın yüzünü silmesi için mendil verir.

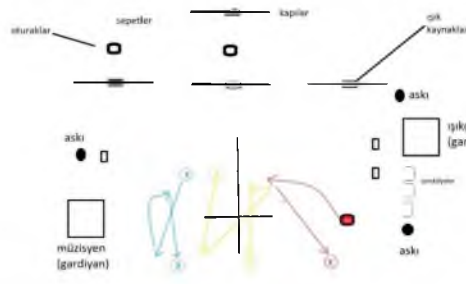
(108) Votka, ayağa kalkar. Bastonu eline alınca ruh hali değişir ve bir despota dönüşür.

(109) Çörek Votka'nın Bernarda performansını çok beğenirken Beşlik bu despot rolden pek hoşlanmaz.

(110) Çörek ve Beşlik rolden çıkarak seyirciye yönelir. Bu sırada Votka'da Bernarda maskesini çıkarır.

(111) Çörek Magdelana rolüne geçer. Beşlik Angustias rolüne geri döner. Votka tekrar Bernarda maskesini takar.

(112) Sessizlik olur. Rolden çıkarlar ve Çörek ve Beşlik Votka'ya ve seyirciye aynı anda sorar.



Beşlik (Poncia): Hazır Bernarda.
Votka (Bernarda): Erkeklerle de ver.
Beşlik (Poncia): Önce onlara verdim. Avluda içiyorlar bile.

Votka (Bernarda): Geldikleri yoldan çıksınlar. Buradan geçmelerini istemiyorum. Tarla işlerine başlandı mı?

Beşlik (Poncia): Söylediğin gibi dün başladık. Don Arturo nasıl bölüştürdü mirası. Angustias'a amma çok miras kaldı.

Votka (Bernarda): Allah kahretsin bu bölüşmeleri paylaşmaları

Beşlik (Poncia): Amma çok para kaldı Angustias'a! Ötekilere de ne kadar az.

Votka (Bernarda): Lanet olsun mal paylaşımına.

Beşlik (Poncia): Ne çok para kaldı Angustias'a

Votka (Bernarda): Üçtür söylüyorsun bunu, bunun anılmasını istemiyorum. Epeyce az, çok az, çok! Angustias! Angustias! Angustias nerede?

Beşlik (Poncia): Çağırayım.

(105) Çörek (Martirio): *Onu* arka kapının yarıkları arasından dışarı bakarken gördüm. Erkekler az önce ayrılmışlardı.

Votka (Bernarda): Peki sen, sen ne yapıyordun kapıda?

Çörek (Martirio): Adela'yı içeri çağırıyordum.

Votka (Bernarda): Peki Adela ne yapıyordu orada?

Çörek (Martirio): Tavuklar yumurtladı mı diye bakmaya gitmiş.

Votka (Bernarda): Angustias! Angustias!

(106) Beşlik (Angustias): Anne?

Votka (Bernarda): Yüzüne pudra sürebildin demek! Babanın cenazesinin kalktığı gün.

Beşlik (Angustias): Benim babam değildi ki! Unuttun mu ana!

Votka (Bernarda): Sus! Kardeşlerinin babası olan bu adamın kendi babandan çok hakkı var üzerinde. Onun sayesinde malına el sürülmedi.

Beşlik (Angustias): Orası pek belli değil!

Votka (Bernarda): Bu adama, kardeşlerinin babasına çok şey borçlusun! Ölüye saygı göster!

Beşlik (Angustias): Bırak dışarı çıkayım Ana!

Votka (Bernarda): Çıkmak mı? Yüzündeki pudrayı temizledikten sonra!

(107) Çörek (Martirio): Al ana bende mendil var.

Çörek Bernarda rolünde Beşlik'in yüzünü siler.

Votka (Bernarda): Süslü! Kokona! Halalarına çekmişsin. Mendiliyle sertçe yüzündeki pudrayı siler.

Votka (Bernarda): Şimdi git! Bana bir yelpaze verin!

Martirio yerdeki yelpazeyi ona verir.

Votka (Bernarda): Dul kadına böyle yelpaze verilir mi!

Çörek (Martirio): Adela'nın yelpazesi. Düşürmüş.

Votka (Bernarda): Kara bir yelpaze bul bana.

Çörek (Martirio): Benimkini al Ana, bana pek sıcak gelmiyor.

(108) Votka (Bernarda): Sen başka bir tane bul, gerekecek çünkü. Sekiz yıl yas tutacağız. Sokaktan hava sızmayacak içeri. Beni yok sayabileceğiniz hayaline kapılmayın sakın. Bu evden ölüm çıkana kadar kendimi de sizi de ben çekip çevireceğim haberinizi olsun. Avludan, kuyudan uzak duracaksınız. 8 yıl boyunca içeri sokağın rüzgarı girmeyecek. Kendinize çeyiz işlemeye başlayın. Sandıkta 20 top kumaş var. Kapılar pencereler tuğlayla örülmüş gibi davranacağız. Babamın evinde böyle olmuştur dedemin evinde de. Çeyiz sandığınız için giysiler işlemeye başlayabilirsiniz.

Bir sessizlik yaşamır. Alkışlarlar.

(109) Çörek: Bravo çok güzel oynadın.

Beşlik: Bravo.

Seyirciye

(110) Çörek: Bu sekiz yıllık yas, bütün kadınların biraz daha yaşlanması demektir.

Beşlik: Ya doğuracak yaşta olacaksınız ya da servetin olacak bu köyde. İkisinden de yoksundu. İlk isyan ateşini yaktı Magdelana!

(111) Magdelana: "Çeyiz filan işlemeyeceğim, artık evlenmeyeceğimi biliyorum. Degimene çuval taşıyorum daha iyi."

Votka (Bernarda): Kadın bunun için yaratılmıştır.

Magdelana: Kadınları böyle yaratanların canı cehenneme.

Votka (Bernarda): Bu evde ben ne dersem onu yapacaksınız. Babana laf taşıyamazsın bundan sonra. Kadınlara iğne iplik, erkeklerle de kırbaça katır yaraşır. Herkesin görevi doğuştan belli."

Ard arda

(112) Çörek: Doğuştan mı?

Beşlik: Doğuştan mı?

(122) Seyirciye doğru konuşurlar. Anlatıya geçilir.

(123) Bastondan yaratılan erkek imgesiyle Votka at, Çörek Pepe olarak koğuş kapılarının ardından dolanarak gelirler. Pepe Attan iner. Beşlik Angustias olarak onu beklemektedir. Beşlik eliyle bir pencere işareti çizer. Nişanlısıyla konuşur. Pepe rüyasına inanmak ister gibi sorar. "Güzelliğim için mi seviyorsun..."

(124) Çörek Pepe rolünde bir anda Angustias'tan uzaklaşarak Adela'ya doğru gider.

(125) Adela onu evden dışarı çıkarıp çıkaramayacağını sormaya çalışırken Pepe'nin onu arzuyula öptüğünü sorusuna yanıt alamadığını oynar.

(126) Martirio için ise korkutucu bir arzudur Pepe! Hem onu görünce haç çıkarır hem de onu ister.

(127) Beşlik eteğini çevirir, beden formunu değiştirir ve Poncia formuna girer. Adela'nın bulunduğu yere doğru gider ve onunla konuşur. Kadınlar Pepe'nin seçiyor olmasına itiraz ederek "Pepe seçiyor Pepe" kısmını oynarlar.

(128) Oyun hapishanenin içeri girebilirsiniz uyarısı ile kesilir. Kadınlar koğuşlarına geçerler. Çörek Bernarda'nın askısını, Votka oturağı kendi koğuşuna taşır.

(129) Çörek kaşığını koğuş kapısına vurur ve ilk kez bir öneri sunar. Önerisi kişilere değil yapıya dairdir. Çörek, olayları bugünden anlamakta köyün koşullarındaki kadınların nasıl özgür olmadıklarını anlayamamaktadır. Ancak Votka ve Beşlik bu tür bir kapatılmaya tanık oldukları için ona açıklamaya çalışır.

(130) Mahkumlar dışarı çıkmak için hazırlanırlar. Angustias'ın müziği çalar.

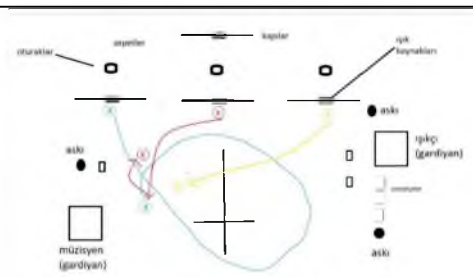
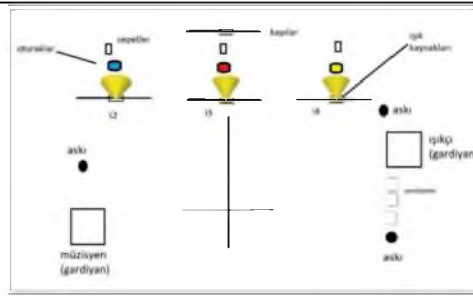
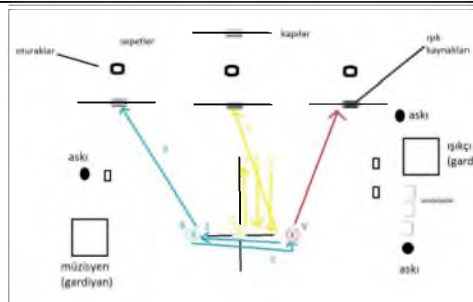
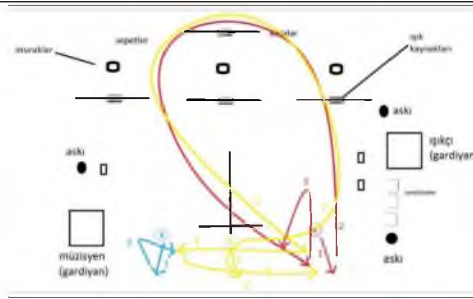
(131) Beşlik Angustias rolünde ortalığı ayağa kaldırır. Salonda bir dairesel bir tur atarak koşar ve yere oturup sızlanmaya devam eder.

(132) Votka Amelia rolünde koğuştan çıkar. Amelia bu durumdan da ürker ve yine dona kalır.

(133) Votka rol değiştirir ve Adela rolüne geçer.

(134) Çörek Bernarda rolünde onları susturmak için koğuşundan çıkar.

(135) Protesto sesinin ardından elektrikler kesilir.



(122) Votka: Geceyle gündüz karışır Bernarda'nın evinde. Çörek: Kim uyuyor kim uyanık belli değil. Martirio uykuyu öldürdü.
(123) Beşlik: Pepe Angustias ile görüşüyor önce, gece bire kadar Angustias'ın penceresinde.
Angustias: Pepe, güzelliğim için mi seviyorsun beni param için mi?

(124) Çörek (Pepe): Bana senin gibi iffetli bir kadın lazım.
Çörek (Martirio): Martirio bunu gördü

(125) Votka: Sonra sabah dörde kadar samanlıkta Adela ile.
Votka: Beni imak kenarına götüreceksin misin Pepe? "Tam iffetli olacağım bana bir gülme geliyor."

(126) Martirio: Martirio bunu sevmeydi

(127) Beşlik: Poncia uyarıyor Adela'yı "Ablanım nişanlısını bırak. Angustias yaşlı, doğuramaz. Doğuramayınca ne yapacak Pepe! Seninle evlenecek" diyor.

Votka: "Sen bir hizmetçisin benim işine karışma." Beden benim, karar benim, beden benim karar benim.

Çörek (Martirio): Bundan haberi yok Martirio'nun.

Beşlik (Poncia): Adela! İşin ucu kendine dokununca isyan eden bir burjuva!

Votka: diyor Poncia içinden

(128) Üçü Birden: Pepe seçiyor Pepe,

Üçü Birden: Pepe seçiyor Pepe!

Beşlik: Angustias'la evlenecek.

Çörek (Martirio): Peki Martirio?

Votka: Adela ile evlenecek.

Çörek (Martirio): Martirio?

Üçü Birden: Angustias'la evlenecek, Adela ile evlenecek!

Çörek (Martirio): Martirio gruptan ayrıldı.

(128) İçeri girebilirsiniz uyarısı gelir. Kırmızı ışık yanar.

KOĞUŞLAR

(129) Çörek: Olay mirasta bence. Bernarda mirası eşit bölün.

Votka: Bernarda dağıtmıyor ki mirası? Benavides'in avukatı bölüyor.

Beşlik: Şimdi, hadi dağıttı diyelim. Bu Pepe'nin ailesi miras peşinde. Adela yine Pepe'yle olamaz.

Çörek: İlla Pepe'yle olmak zorunda mı?

Votka: He, anlamazsın. Çıkış kapısını Pepe'ye koymuşlar. Değişmez bu.

Çörek: Değişmez mi?

Beşlik: Şimdi, hadi eşit dağıttı diyelim. Bu kadınlar yine evlenemez bu köyde.

Çörek: Evlenmek zorundalar mı? Başka bir yol?

Beşlik: Şimdi, bu köyde zor biraz.

Çörek: Biraz daha düşünelim bence.

(130) Dışarı çıkabilirsiniz uyarısı gelir. Yeşil ışık yanar. Angustias'ın müziği çalınır. Angustias ortalığı ayağa kaldırır.

(131) Beşlik (Angustias): Yastığımın altına sakladığım Pepe'nin fotoğrafı nerede? Hanginizde? Nişanlığım fotoğrafımı çaldılar!

(132) Votka (Amelia): Hiiii...Fotoğraf çalmak uğursuzluktur...

Beşlik (Angustias): Benim nişanlığım, benim Pepe'min fotoğrafımı çaldılar! Fotoğraf nerede?

(133) Votka (Adela): Senin nişanlığın? Senin fotoğrafın?

(134) Çörek-Bernarda: Bu rezalet ne? Komşuların kulakları duvarlarımızdadır şimdi.

Beşlik (Angustias): Nişanlığım fotoğrafımı çaldılar!

Bernarda: Ne? Nasıl? Neden? Kim?

Beşlik (Angustias): Kim olacak, onlar!

Çörek-Bernarda: Hanginiz? Cevap verin! Nerede? Poncia ara odalarını! Yataklarına bak! Emin misin?

Beşlik (Angustias): Evet.

Protesto sesi gelir.

Beşlik: Başladı yine. Tam da sıra bana gelmişti.

(135) Elektrikler kesilir.

Çörek: Ne yapacağız?

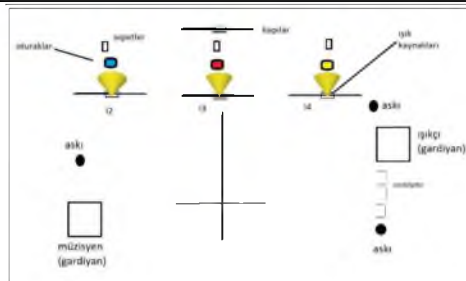
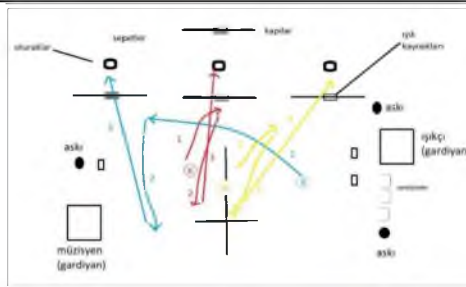
Votka: İki saat gelmez bu!

(136) Beşlik kendi koğuşundan bir fener bulur. Işıktaki gardiyana, seyirciye, müzisyene ve oyunculara de fener ışığını tutarak sorgu alanını genişletir. Oyuna dönerler.

(137) Elektrikler gelince oynamaya devam ederler. Oyun bu kez içeri girin uyarı sesiyle kesilir.

(138) Mahkumlar oyun kesildiği için koğuşlarına koşarken son cümlelerini git gel yaparak aceleyle söyleyerek içeri girer.

(139) Işıklar açıldığında Mahkumlar umutsuz ve düşünceli görünmektedir. Oyunun sonunu nasıl yapacaklarına karar veremediklerinden aralarındaki gerilim artar.



Çörek: Bekleyelim bence.
Beşlik: Beklemeyelim. Bir dakika bir dakika...
Beşlik eline fener alır.
(136) Beşlik (Angustias): Nerede fotoğraf?
Votka (Adela): Ne fotoğrafı?
Beşlik (Angustias): Biriniz sakladı.
Çörek (Magdalena): Bunu diyecek kadar hayasızsın ha?
Beşlik (Angustias): Yastığının altında duruyordu ama şimdi yok.
Beşlik (Angustias): Nerede fotoğraf?
Votka (Adela): Birindedir! Ama bende değil!
Çörek (Martirio): Sende ne gezer!
Beşlik (Angustias): Hanginizde olduğunu bilmek istiyorum.
Votka (Amelia): Kim aldıysa versin kavga çıkmadan.
Beşlik (Angustias): Pepe el Romano beni seçtiyse benim suçum ne?
Votka (Adela): Paran için seçti.
Beşlik (Angustias): Ana!
Çörek-Bernarda: Susun!
Çörek (Martirio): Tarlaların için, bahçelerin için.
Magdalena: Doğru söze ne hacet!
Beşlik (Poncia): Büyük oğlum, sabah saat dört buçukta sığırlarla geçerken görmüş, hâlâ konuşturlanmış.
Çörek-Bernarda: Dört buçukta mı?
Beşlik (Angustias): Yalan!
Beşlik (Poncia): Oğlum öyle dedi.
Çörek-Bernarda: Anlat!
Beşlik (Angustias): Pepe hep saat birde gidiyor. Yalansam Allah canımı alsın!
Çörek (Martirio): Ben de saat dörtte gittiğini duydum.
Çörek-Bernarda: Ne oluyor burada?
Beşlik (Poncia): Dikkat et. anlarsın! Onu bunu bilmem. Pepe senin pencerelerinden birindeydi; hem de sabahın dördünde!
Çörek-Bernarda: Bundan emin misin? Kendi soyunla karıştırma benimkini!
Poncia ezilir.
Beşlik (Poncia): Bu dünyada hiçbir şeyden emin olamazsın!
Oyundan çıkılır.
Votka: Ne oluyor orospunun kızı olunca?
Beşlik: Ne bileyim?
Votka: Sen Poncia'sın ezik büzük oynama.
Beşlik (Poncia): Tamam baştan.
Çörek-Bernarda: Bundan emin misin? Kendi soyunla karıştırma benimkini!
Beşlik: Bu dünyada hiçbir şeyden emin olamazsın!
Votka (Adela): Her şeyi kaybetmemizi isteyen bu kadının sözünü dinleme ana!
Beşlik (Poncia): Dikkatli bak bir şeyler oluyor.
Çörek-Bernarda: Hiçbir şey olduğu yok. Ben gözümü dört açmak üzere dünyaya gelmişim. Ölünceye dek gözlerimi yummadan nöbet tutacağım.
(137) Elektrikler gelir.
Beşlik (Angustias): Bilmek hakkımdır.
Çörek-Bernarda: Söz dinlemekten başka hakkın yok. Kimse benden habersiz adım atmayacak bundan sonra. Geceleri nöbet tutacağım. Ben daha kocamadım; beş zincirim var sizlere göre, bir de babamın kurduğu bu çatı. Defolun!

17, 18, 19
114, 113
115=60°
16=60°
15=40°

(138) İçeri girin uyarısı gelir. Kırmızı ışık yanar. Mahkumlar içeri girerken anlatmaya devam eder.
Çörek: Martirio, o saklamış fotoğrafı
Votka: Şakaymış! Kardeşine şaka yapmış. Dayak yer Bernarda'dan bir damla gözyaşı akmadı. Bernarda bile şaşırdı buna.
Çörek (Martirio): Kardeşime şaka yapamayacak mıyım?
Beşlik: Pepe artık onlar için olduğundan daha fazlası.

KOĞUŞLAR

(139) Votka: Şimdi gece Martirio bunları yakalıyor ya. Yakalanmadan yallah, kaçsunlar.
Beşlik: Biz diyoruz Pepe kimi seçecek, sen diyorsun Pepe Romeo! Şimdi, bu Romeo değil bu Romano! Hem nereye gidiyor? Angustias'la evlenecek.
Çörek: Biraz düşünelim bence.
Votka: O zaman Bernarda Pepe'yi vursun. Niye ıskalıyor?
Çörek: Adela, Pepe ölünce yine intihar eder. Biraz düşünelim bence.
Beşlik: Şimdi, affedersen de şimdi, ne düşünüüyorsun Çörek?
Çörek: Kimse kimseyi vurmaz mı? Başka bir yol?
Beşlik: Dedi kocasının çöregine zehir katan.

yanşıtır. Adela onları duyar ancak köylüler Adela'yı duymaz. İdam midalarını yükseltirler.

(150) Votka, Adela rolünden çıkarak öne gelir ve az önce oynanan sahne ile ilgili yorumunu aktarır. Orakçıların türküsü tekrar duyulur. Beşlik ve Çörek bu sırada maskelerini çıkarır.
(151) Votka oturağını dışarı çıkarır. Eteğinin yüzünü tersine çevirir. Çörek ve Beşlik eteklerinin siyah taraflarını tulumlarına sabitler.
(152) Seyirciye doğru öne gelir ve oynayacakları sahneyi sunarlar.

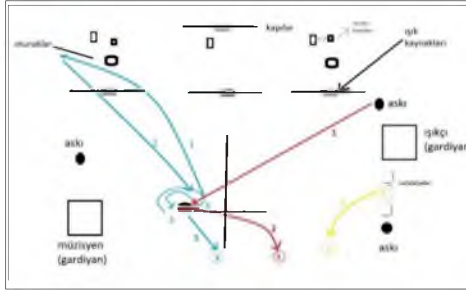
(153) Çörek sandalyelere oturur ve epizodu izler. Votka askıya yönelir Bernarda'nın maskesini takar, bastonu alır ve koltuğa yerleşir.
(154) Beşlik, Poncia rolüne geçiş aşamalarını gösterir, müzisyenden çalmasını ister. Eline süpürgeyi alır ve temizlik yapar. Müzik bitiminde konuşur. Bernarda son derece kaygılı bir şekilde oturmakta istemsiz olarak bastonunu yere vurmaktadır. Beşlik Poncia rolünde koşuşturan gidip küçük bir tabure getirir.
(155) Poncia Bernarda'ya dostça sarılmak ister ama Bernarda irkilir. Poncia tabureye oturur. Bernarda'nın tımaklarını keser.

(156) Poncia ayağa kalkar.

(157) Poncia Bernarda'nın kulaklarını temizler.

(158) Poncia Bernarda'nın saçlarını tarar.

(159) Poncia Bernarda'nın saçlarını taramayı bırakır.
(160) Sessizlik. Poncia'nın gerçeği söylemesiyle yaşanan an Bernarda'nın Poncia üzerinde kurmaya çalıştığı hiyerarşiyi alt üst eden bir ana dönüşür.
(161) Votka, maskesini kaldırır ama çıkamaz başında tutar, oturağı bir



E7

M3

M11

Beşlik (2.Köylü Erkek): He o mu? Ayıbını da örtmek için. bebeği öldürüp taşların altına saklamış; ama köpekler, bazı Hristiyanlardan daha Hristiyan köpekler, eşip çıkmışlar yavruyu, getirip kapısına bırakmışlar.
Beşlik (2.Köylü Erkek): Tanrı'nın eli. Franco'yu dirilttiği gibi yol göstermiş köpeklerle.
Çörek (1.Köylü Erkek): Kızı öldürecekler. Boyuna sürüyorlar sokaklarda; yollardan zeytinliklerin ordan adamlar geliyor.
Beşlik (2.Köylü Erkek): Zeytin sopalarla, kazma saplarıyla gelsinler, gelsinler de gebertsinler!
Votka (Adela): Hayır, kıymasınlar!
Çörek (1.Köylü Erkek): İdam! Jandarmalar gelmeden işini bitirsinler!
Beşlik (2.Köylü Erkek): İdam! Cinayet işleyen gebersin.
Votka (Adela): Bırakın kaçsın! Öldümesinler!
(150) Votka:He, komik olmayan bir şaka. Kürtaja cinayet diyor, Librada'nın kızına idam istiyor.
Votka idam ipi ile elinde çıkar.

(151) Orakçıların türküsü tekrar duyulur.

Orakçılar biz orakçılar

Güneşli günler için çalışırız

Ayağımızda yemeniler

Yeşilliklere doğacak bebeler

(152) Geçiş müziği çalınır. Üçü Birden: BERNARDA İŞÇİ DİYE BİR KADINDAN DERS ALMIYOR.

(153) Votka Bernarda rolüne hazırlanırken Poncia'nın müziği girer.

(154) Beşlik (Poncia): Yerleri sildim, tozları aldım, avluyu süpürdüm, camları sildim, tabakları ovdum tek bir leke bulamazsın. Kiler dolabındaki leke hariç. Ne sabunla ne bezle çıkıyor o leke.

Leke kelimesi Bernarda'yı kaygılandırır.

Votka (Bernarda): Leke! At o dolabı. Keşke sen duymasaydın fotoğraf olayını. Aile içinde yabancı birinin olması hiç doğru değil.

(155) Beşlik (Poncia): Oldu artık. Kızların evlilik çağında. Düşün! Bugüne kadar hiçbirinin sevgilisi olmadı.
Votka (Bernarda): Hiçbirine de sevgili lazım değil. Bu köyde onlara denk erkek yok. Kızlarını karşıma çıkan ilk çobana teslim edeyim mi istiyorsun?
Beşlik (Poncia): Madem öyle başka bir köye yerleşseydin.
Votka (Bernarda): Öyle. Sıtmaya gitseydim onları değil mi?

(156) Beşlik (Poncia): Seninle konuşulmaz ki! Sırdaşın mıyım, değil miyim?

Votka (Bernarda): Değilsin. Sen bir hizmetçi parçasısın, işini görür parayı alırsın, o kadar.

Beşlik (Poncia): Topu topu bir elimiz var bizim, bir de Tanrının toprağında bir çukurluk yerimiz. Anlattıklarım benim çıkarıma değil.

Votka (Bernarda): İşte bu yüzden anlamazsın. Toprağın yoksa ağzın yerine elin iş görsün.

(157) Beşlik (Poncia): Toprağın var diye benden farklı olduğunu sanıyorsun. Zengin ya da fakir bir erkek karşısında bütün kadınlar aynı yasaya tabii değil miyiz?

Votka (Bernarda): Aynı olsaydı soyları da aynı olurdu. Kızlarımla benim orospuluk ettiğimizi görmek için neler vermezdin. Orosuluk edecek bir kadın vardı, öleli çok oluyor. Beşlik (Poncia): Anamın anısına saygı göster Bernarda!

Votka (Bernarda):O zaman kötü düşüncelerini kendine sakla. Sen işini gör, çeneni tut.

Beşlik (Poncia): Ben sana gözlerini aç diyorum sadece, o zaman göreceksin.

(158) Votka (Bernarda): Neyi göreceğim? Martinio mu sözünü ettiğin?

Beşlik (Poncia):Eh, evet Martinio.. Acaba niye sakladı fotoğrafı?

Votka (Bernarda): Şakadan dedi ya. Başka neden olacak?

Beşlik (Poncia): Sen buna inanıyor musun?

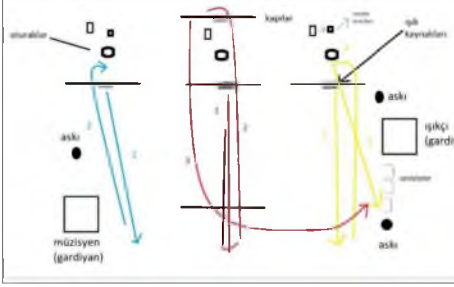
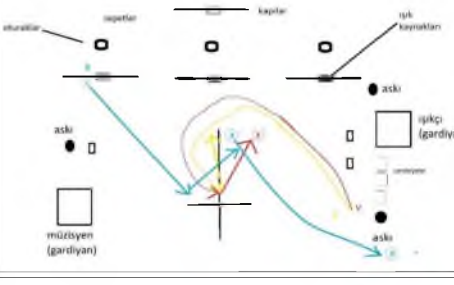
Votka (Bernarda): Sadece inanmıyorum. Öyledir!

Beşlik (Poncia): Burada ciddi bir şey oluyor. Ne dersin de Martinio Pepe'ye aşık. Neden Enrique Humanas ile evlenmesine izin vermedin. Tam oğlan penceresine geleceği akşam, neden gelmesin diye haber yolladın?

Votka (Bernarda): Bin kez gereksin, bin kez aynı şeyi yaparım! Sağ kaldıkça benim kanım Humanasların kanıyla karışmayacak! Babası bir çoban parçasıydı.

Beşlik (Poncia): Böyle gidersen başından kara bulutlar eksik olmayacak.

(159) Votka (Bernarda): Böyleyim ben. Sen benim gibi olmazsın. Sovun sopun ortada.

(170) Şaşkın bir şekilde dışarı çıkıp sunuş yaparlar. Votka Adela'nın kendini astığı yerden gidip idam ipini alır. Kırmızı ışık yanar. Beşlik ve Çörek koğuşlarına dönerler. Adela'nın kabusundaki sesler olarak var olurlar. Votka Adela rolünde yavaşça haçın ortasına kadar yürür.	
(171) Çörek Bernarda rolünde çıktığında kâbus bozulur ve ışık değişir. Beşlik Angustias rolünde koğuştan çıkar. Bernarda Adela'nın yöneldiği samanlık yolunda onun önünü keser.	
(172) Votka Adela rolünde Bernarda'nın bastonunu ikiye böler ve yere atar. (173) Çörek Bernarda rolünde, Bernarda'nın bastonunu askılıktan alıp tüfek gibi kullanır. Bernarda elindeki tüfeği Adela'ya doğrultur ve sahnede bir yay çizerek yürürler. (174) Angustias ikisinin ortasına koşarak gelir. (175) Angustias pamağındaki nişan yüzüğünü yere atar. Sessizlik yaşanır. (176) Angustias Bernarda'nın tüfeğine doğru yürümeye başlar. (177) Bu gerçeğin açığa çıkmasıyla Bernarda'nın gardı düşer. Sessizlik yaşanır. Bernarda'nın tüfeği yavaş yavaş yere doğru alçalır. (178) Angustias bir karar vermesi için Bernarda'nın tüfeğinin önünden geriye çekilir.	

17, 18, 19
114, 113
115=40°
16=40°
15=40°
↓
111,112,
12,14

(170) Geçiş müziği çalar. Müzik eşliğinde oynayacakları bölümü sunarlar.

Üçü Birden: Adela'nın Başka Sonu

İkisi Birden: Adela! Adela!

Votka (Adela): Kim sesleniyor bana?

İkisi Birden:Uzak dur ondan.

Votka (Adela): Kimsiniz? Kim oluyorsunuz da böyle konuşuyorsunuz?

İkisi Birden:Orası namuslu bir kadına göre değil.

Votka (Adela): Kimsiniz, neredeyim ben?

İkisi Birden: Kâbus efekti

Votka (Adela): Daha başındayız. Gücüm yettiği için ortaya atıldım.

İkisi Birden:Bu böyle sürmez.

Votka (Adela): Bu çatı altında ölüm gördüm de yine durmadım, hakkımı, benim olanı aramaya çıktım.

İkisi Birden: O duygusuz herif başka bir kadın için geliyor-du. Sen kendini öne sürdün.

Votka (Adela): Para için geliyordu, ama gözü hep bende idi.

İkisi Birden:Ama paradan da vazgeçmedi, OAngustias'la evlenecek.

Votka (Adela): Suyu düşen boğulsun; Pepe benimdir. İrmak boyundaki sazların oraya götüreceği beni.

(171) İkisi Birden:Götüremeyecek!

Bernarda ile karşılaşır.

Çörek-Bernarda:Nereden geliyorsun sen?

Votka (Adela): Ana! Bırak beni!

Çörek-Bernarda:Kötü kadınların yeridir samanlık.

Votka (Adela): Ana çekil şu kapıdan.

Bernarda bastonunu kapının önüne dayar.

(172) Votka (Adela): Bu zindan seslerine paydos artık! Adela, anasının bastonunu kaptığı gibi ikiye böler.

Votka (Adela): Zorbanın bastonuna böyle yaparım ben. Bir adım daha atayım deme. İşte söylüyorum. Pepe ile birlikteydim.

Beşlik (Angustias): Tanrım!

(173) Çörek-Bernarda: Tüfek yok mu? Tüfek nerede?

Çörek (Bernarda): Bu evden gelinlikle çıkamayan, tabutuyla çıkar.

(174) Beşlik (Angustias): Ana! Kendini evlat katili mi yapacaksın?

Çörek (Bernarda): Köyün diline orospunun anası diye düşmekten iyidir.

Votka (Adela): Vuracaksın vur! Ben ölümü göze alalı çok oluyor.

Beşlik (Angustias): Artık bu evde yaşayamaz o, bırak gitsin Ana!

Çörek (Bernarda): Senin nişanlım elinden aldı.

Beşlik (Angustias): Benim olmayanı ben istemem. Ana, bırak tüfeği.

Çörek (Bernarda): Çekilin önümden! Bu yüz karasıyla dışarda da yaşayamaz.

Angustias Adela'nın önüne geçer.

Beşlik (Angustias):O kendi yolunu seçti. Bırakın gitsin bir daha yüzünü görmeyelim!

Çörek (Bernarda): Çekil Angustias! Sen de onun yanına gitmek istiyorsan, seni de vururum.

(175) Beşlik (Angustias): Pepe ile nişanımı bozdu. Mirasım senindir Ana! Ters bir şey yaparsan zırmık bile alamazsın bundan sonra!

Çörek (Bernarda): Angustias!

Votka (Adela): Angustias!

Çörek (Bernarda): Aptal! Namusun elden gittikten sonra kısırağını satacak kimi bulacaksın?

(176) Beşlik (Angustias): Bulursun.

Çörek (Bernarda): Kiliseye nasıl adım atacaksın?

(177) Beşlik (Angustias): Mirasından bağış yaparsın! Librada gibi. Sen bile hala ticaret yapmıyor musun onunla?

Votka (Adela) Gerçek mi bu?

Çörek (Bernarda): Seni yılan! Oturup nakış işleyeceğine kapı ardında beni mi dinliyorsun.

Beşlik (Angustias): Paramı nasıl kullandığını bilmek hakkım.

Çörek (Bernarda): Hiçbir hakkın yok senin.

Beşlik (Angustias): Görürüz, var mı yok mu? Adela'yı rahat bırak!

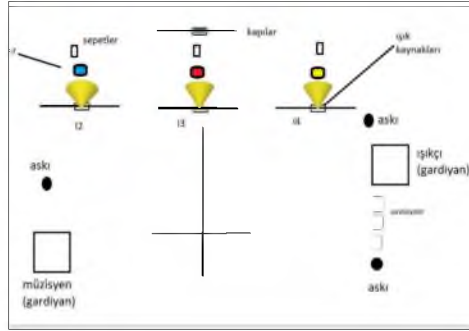
Çörek (Bernarda): Bana ne yapacağımı söyleme! Önümden çekil.

(178) Beşlik (Angustias): İyi düşün ana! Sana kalanla dönmez bu ev, ben gidersem.

Çörek (Bernarda): Nereye gidiyorsun, Pepe'yi Adela'ya bıraktın.

Beşlik (Angustias): Benim babam ayrı, unuttun mu Ana? Halamın evine giderim.

(179) Bernarda tüfeği tamamen indirir.
(180) Adela Angustias'a yönelir ama Angustias ona sırtını döner.
(181) Adela annesine yönelir ama annesi de onu reddeder.
(182) Votka Adela rolünde çıkar. Amelia rolünde geri girer. Sahnenin önüne gelir. O konuşmaya başlayınca Beşlik de Angustias rolünde yanına gelir.
(183) Beşlik oyunun atmosferini bozar. Mahkumlar koşuşlarına doğru ilerler.



(184) Çörek kaşığı koğuş kapısına vurur.

(179) Çörek (Bernarda): Sen kendini mi şaşırdın Angustias? Tarafını mı?
(180) Votka (Adela): Angustias!
Çörek (Bernarda): Dışarı çık Adela, avludaki ata binin ve gidin buradan.
Adela çıkar.
(181) Votka (Adela): Ana!
Çörek (Bernarda): Tek kelime etme! Adela adında bir kızım yok benim. O kendini öldürdü!
Votka Votka (Amelia) rolünde geri gelir.
(182) Votka (Amelia): Aygır, ağlın tam ortasında duruyor. Beyaz. Sanki iki kat daha büyük.
Beşlik (Angustias): Bütün karanlığı dolduruyor.
Votka (Amelia): Pepe! Avluda yok Pepe, kırağına atlayıp kaçmış. Adela?
Beşlik (Angustias): Adela aygırın ipini çözüyor.
Votka (Amelia): Adela beyaz aygıra bindi. Tek başına, gidiyor.
Beşlik (Angustias): Karanlıkta kayboldu aygır. Ölümü göze alan özgür bir kuş şimdi.
Dışardan protesto sesleri yükselmeye başlar. İçeri girin uyarısı gelir.
(183) Beşlik: 1 lh... Bu da olmadı
Votka: Nesi olmadı? Adela Ölmedi işte.
Beşlik: Şimdi ölmedi de...
Çörek: En azından Pepe'siz gitti.
Beşlik: Şimdi gitti de...
İçeri girin uyarısı gelir. Kırmızı ışık yanar.

KOĞUŞLAR

(184) Çörek: Bir kişi taraf değiştirdi, nesi olmadı?
Votka: Hee, Angustias anasıyla anlaşma yaptı, kurtardı kardeşini.
Beşlik: Anlaşmak önemli de...
Çörek: Biraz düşünelim o zaman.
Votka: He, yine başka son mu düşünelim. Değiştirdi işte
Beşlik: Değiştirdi de...
Protesto sesi duyulur. Protesto sesi başlayınca Beşlik oyun tartışmasından kopar. Önce protestoya sonra seyirciye bakar. Işığı kapanır. Önce bir kaşık çatal sesi duyulur sonra Beşlik'in ışığı açılır. Votka'nın ışığı açılır. Votka Beşlik'in eyleme katıldığını duyur ancak tasını alır yemek yer. Çörek'in ışığı açılır bir süre bakar ve düşünme pozisyonuna geçer. Işıklar kapanır. Oyunun tema müziği tekrar yavaş ritimde girer.

EK5- OYUN METNİ

ADELA ÖLMESİN

- 1.Kadın Oyuncu:** Bernarda / Beşlik/ Poncia/Angustias/ Köylü Kadınlar / Köylü Erkekler
- 2. Kadın Oyuncu:** Bernarda/ Votka/Adela/ Amelia/Maria Josefa
- 3. Kadın Oyuncu:** Çörek/ Martirio/ Magdalena/ Köylü Kadınlar / Köylü Erkekler

Üç oyuncu sahne kenarında oturmaktadır. Oyun müziği başlayınca koğuşlardaki mahkum tulumlarını giyerler. Yerlerine otururlar. Işık değişir.

MAHKUMLAR

Üç koğuş ışığı yanar. Üçü aynı anda.

Votka: Votka

Çörek: Çörek

Beşlik: Beşlik

Işıklar söner. Üç koğuş ışığı yanar. Aynı anda tekrar.

Votka: Votka

Çörek: Çörek

Beşlik: Beşlik

Işıklar söner. Votka'nın ışığı yanar.

Votka: Votka

Votka'nın ışığı söner. Çörek'in ışığı yanar.

Çörek: Çörek

Çörek'in ışığı söner. Beşlik'in ışığı yanar.

Beşlik: Beşlik

Beşlik'in ışığı söner ve tekrar yanar.

Beşlik: Tam beş kez.

Beşlik'in ışığı söner, Votka'nın ışığı yanar.

Votka: Ne yalan söyleyeyim.

Votka'nın ışığı söner. Çörek'in ışığı yanar.

Çörek: Neyim eksik!

Çörek'in ışığı söner. Beşlik'in ışığı yanar.

Üçü Birden: Bu bir cinayet ama suç mu?

Votka'nın ışığı yanar.

Bu bir cinayet ama suç mu?

Çörek'in ışığı yanar.

Bu bir cinayet ama suç mu?

Üç ışık aynı anda söner. Beşlik'in ışığı yanar.

Beşlik: Evliliğimizi şöyle özetleyebilirim. Ye dayağını yat aşağı çocukları besle. Ye dayağını yat aşağı çocukları besle. Ye dayağını, yat aşağı çocukları besle... Şimdi. Sabah mutfakta çocuklara tost yapıyorum. Şimdi, Orosu diye bağırdı, arkamdan yakaladı. Şimdi bu bir anda. Sıktı sıktı kemerini boynumda.

Beşlik'in ışığı söner, Votka'nın ışığı yanar.

Votka: Bilmiyordum ki... Sana dedi, aşığım. Dedi bu. Bu rezil hayattan kurtaracağım seni dedi fermuarını çekerken. Ne yalan söyleyeyim kafama yattı. Evlenirsem en azından tek müşterim olur.

Votka'nın ışığı söner. Çörek'in ışığı yanar.

Çörek: Tek erkek. Yıllarca... Yıllarca... Sabah kalk, kahvaltıyı hazırla, gülümse, topla, beslenmeyi hazırla, çocuklar okula, işe git, gülümse, hastanede aldatıldığına dair imaları yut, eve gel, gülümse, nöbet varsa nöbete git, yemek hazırla, sofrayı topla, mutfığı topla, çocuklarla ilgilen, gülümse çocukları uyut.

Çörek'in ışığı söner. Beşlik'in ışığı yanar.

Beşlik: Şimdi, kemer boynumda. Ondan önce kimlerle yattığımı saymamı istedi. Şimdi, doğa kuralıdır. Nefes alamıyorsan, almaya çalışırsın, sayamazsın.

Beşlik'in ışığı söner, Votka'nın ışığı yanar.

Votka: He senedi öde öyle çık dedi bu çalıştığım ev. Güzel olcan bizim meslekte. Bu botoksçular, dolgucular da piyasayı.... İçine ettiler ...Affedersin. Masraf çok, para yok. Borç üstüne borç. He dedim öderim. Yeter ki buradan çıkayım, yeter ki şu nikah kıyılınsın!

Votka'nın ışığı söner. Çörek'in ışığı yanar.

Çörek: Kıyım kıyım oldu içim. Hastaneye yeni bir doktor geldi. Bir güzel bakıyor. Bir laflar. 18'lik kıza döndüm. Evet oldum. Âşık oldum.

O evin her köşesinde seviştik. Bana bir güzellik geldi. A dedim ben kadınmışım!

Çörek'in ışığı söner. Beşlik'in ışığı yanar.

Beşlik: Bir elimle kemeri gevşetmeye... Şimdi tezgâhtan bıçağı almışım. Bıçağıma çarptı. Kemer gevşedi. Sonra bir daha çarptı bıçağıma.

Beşlik'in ışığı söner, Votka'nın ışığı yanar.

Votka: Aç bacağını, al parayı koy cebine... He, ödedim. Borcum filan kalmadı. 30 günde 600 kişiyle yattım ama. Çıktım genelevden. He, ne yalan söyleyeyim, balayımızda beni satmaya kalkmasaydı, içtiği votka şişesi beyninde patlamayacaktı.

Votka'nın ışığı söner. Çörek'in ışığı yanar.

Çörek: Ayrılırsan çocukları göstermem ya da öldürürüm diyordu çöreğini yerken. Sonra birden kusmaya başladı. Bazı ilaçlar çörekle zehir etkisi yapıyor, bazı çörekler de ilaç etkisi.

Çörek'in ışığı söner. Beşlik'in ışığı yanar.

Beşlik: Şimdi, beş kez bıçağıma çarptı. Yerde yatarken, eve gelmediği zamanlarda, yattığı kadınları saymasını istedim. Tam beş kez, yani istedim bunu. Kendimde değildim o sırada. Şimdi soruyorum kendime.

Beşlik'in ışığı söner ve tekrar yanar.

Üçü Birden: Bu bir cinayet ama suç mu?

Votka'nın ışığı yanar.

Bu bir cinayet ama suç mu?

Çörek'in ışığı yanar.

Bu bir cinayet ama suç mu?

Üç ışık aynı anda söner. Beşlik'in ışığı yanar.

Beşlik: Beşlik. 4 yıl iki ay 10 gün yatarım var. Bernarda, Angustias, Poncia, Köylüleri oynuyorum.

Votka'nın ışığı yanar.

Votka: Votka. 2 yıl 10 günüm kaldı. Bernarda, Adela, Amelia, Maria Josefa'yı oynuyorum.

Çörek'in ışığı yanar.

Çörek: Çörek. 6 yıl 1 ay 15 günüm yatarım var. Bernarda, Magdalena, Martirio ve Köylüleri oynuyorum.

Üç ışık aynı anda söner.

Dışarı çıkabilirsiniz uyarısı gelir.

Yeşil ışık yanar.

Oyun alanının ışığı yanar.

Mahkumlar dışarı çıkar.

Seyircilere bakar.

Votka: Oyun!

Müzik girer.

Çörek: Burası dünyanın en temiz hapisanesi

Votka: Kuzey Güney Doğu Batı İspanya demokratik diktatörlüğü

Beşlik: verimli bir vatan burası

Votka: Ne midir değil midir uzaktan pek anlaşılmıyor beldesi

Beşlik: Ali'nin yazdığını Veli bozmaz Emirliği

Çörek: Kadınlara nakış, erkeklere aygır yakışır cumhuriyeti

Beşlik: Yukarı tükürsen bıyık aşağı tükürsen sakal kolordu komutanlığı

Üçü Birden: Burası Bernarda'nın evi,
Bernarda Ev'in kendisi
Bernarda'nın Evi,
Bernarda evin kendisi

Geçiş müziği çalar.

Üçü Birden: **BERNARDA'NIN HİKAYESİ**

Votka: Granada'da doğmuş,

Beşlik-Votka: Bernarda yani

Beşlik: Babası buralıdır

Çörek-Votka: Anası başka köyden

Çörek: Babası at satardı, sizlere ömür,

Votka: Anası kocayınca bunadı

Üçü Birden: Bu köyde evlendi, zengindi ilk kocası, ondan bir çocuk doğurdu

Votka Çörek bezi sallar. Hadi Bernarda, Hop Bernarda bir doğum sahnesi canlandırılır.

Çan sesi gelir. Beşlik Angustias rolünde bezlerin arasından çıkar.

Çörek: Kız

Votka: Kız?

Çörek-Votka: Angustias

Çörek-Votka geri çekilir. Angustias öne gelir.

Angustias'ın müziği girer. Angustias öne gelir.

Votka: Babası gibi burnundan konuşur.

Çörek: Sayar anasını saymasına da

Votka-Çörek: Servetinden korkar Bernarda.

Angustias: Angustias

39'uma bastım geçen yaz. E zenginim biraz.

Ard arda

Votka: Doğuramaz.

Çörek: Doğuramaz.

Angustias: Turp gibiyim, çok görenler çatlasın.

Votka: İlk kocası, erkenden sizlere ömür.

Beşlik: O ölünce babası idare etti evi

Çörek: Babası ölünce,

Votka-Beşlik: Başa büyük bela, Bernarda,

Çörek: Bernarda, bir çözüm aradı, sorun gördüğü dulluğuna

Üçü Birden: Antonio Maria Benavides, ikinci koca

Votka Benavides rolüne girer. Çörek bastonu Benavides olarak kullanır.

Votka-Benavides: Küçük, küçük hizmetçi... Küçük, Küçük hizmetçiler...

Küçük hizmetçiler.

Üçü Birden: Dört çocuk verdi ona, Benvaides'ten ilk çocuk

Doğum sahnesi canlandırılır. Hadi Bernarda, Hop Bernarda bir doğum sahnesi

canlandırılır. Bu sefer erkek, kız değil erkek,

Çan sesi gelir.

Beşlik: Kız

Votka: Kız?

Votka-Beşlik: Magdalena

Magdelana'nın müziği girer.

Votka: Dikişte nakışta ustadır,
Beşlik: İyi iş görür eli.
Magdelana: Magdelana,
Dalaşmayın sivridir dili, Batırırverir iğnesini.
Babamdan daha az severim annemi.
Votka: Dürüstlüğü iyi de dobralığından korkar Bernarda.
Üçü Birden: Bir çocuk daha doğurdu Benavides'e

Yorgunluk artar. Hop Bernarda bir doğum sahnesi canlandırılır. Erkek, bu sefer erkek, Erkek!

Çan sesi gelir.

Çörek: Kız
Beşlik: Kız
Çörek-Beşlik: Amelia

Votka, Amelia rolünde yırtıktan çıkar. Batıl inanca göre bir eylem yapar.

Amelia: Hiii bağcıkların çözülmuş, hii tuzu döktün
Tuz dökmek uğursuzluktur.
Aygırlar, karanlık,
Şimşek çaktı, yıldız kaydı
Beşlik: Kendi gölgesinden bile korkar.
Beşlik-Votka: Korku iyidir yanlış yaptırmaz,
Beşlik: Sayar anasını saymasına da
Üçü birden: Ketumluğundan korkar Bernarda.
Üçü Birden Bir çocuk daha doğurdu.

Hop Bernarda bir doğum sahnesi canlandırılır.

Çan sesi gelir.

Beşlik: Bu sefer erkek! Erkek mi? Yine kız!
Votka: Martirio
Votka-Beşlik : Martirio
Votka: Hastadır,

Hap kullanır

Beşlik : Kamburdur,
Votka-Beşlik: Azıcık da fesattır.

Martirio: Anasına çekmiş.
Tanrı erkeklerden kaçayım diye kambur yaratmış beni.
Güzel iç çamaşırına bayılırım.

Beşlik: Sayar anasını saymasına da,

Çörek-Beşlik: Hırsından korkar Bernarda.
Bir çocuk daha doğurdu.

Hop Bernarda bir doğum sahnesi canlandırılır.

Çan sesi gelir.

Çörek-Beşlik: Gene mi kız? Adela!

Adela: Adela!

Beşlik-Çörek kız olduğunda küser geriye gider.

Yarın yeşil fistanımı giyip gezmeye çıkacağım sokağa.

Erkekler ne yapsa hoş görülür.

Keşke biz de gidebilsek tarlalara!

Çörek-Beşlik: En küçüğü kızlarının
Dedi ona Bernarda
Ticaretten anlamıyorsan,
Çıkmayacaksın sokağa,
Çıkmayacaksın sokağa
Çıkmayacaksın sokağa
Sayar onu saymasına da.
Cesaretinden korkar Bernarda.

Beşlik: Ölünce Benavides

Müzik kesilir.

Üçü Birden: Benavides ölünce başladı kadınların hikayesi.

Geçiş müziği çalarken Beşlik oyunu durdurur.

Poncia: Bir dakika bir dakika
Bu arada ben de Poncia
Anam orospuydu diye
Ezer beni Bernarda
Saymazlar görmezler ama
30 yıldır,
Bu evin hizmetçisi olurum.

Şimdi bitsin müzik.

Votka: Beşlik, doğduğunda kız olduğunu nerden anlıyoruz?

Beşlik: E canım sende Votka. Açıyoruz bakıyoruz kız.

Votka: Açıp bakınca belli oluyor mu?

Seyirciye.

Beşlik: Olmuyor mu?

Konuyu değiştirir.

Beşlik: Bernarda Alba'nın Evi'nde ya da başka bir evde bu olaylar yaşandı.

Votka: Yaşandı bitti.

Beşlik: Yaşanıyor.

Votka: Yaşanacak.

Beşlik: Yaşanmasın.

Votka: Yaşanır.

Beşlik: Yaşanır da yaşanacaklar değişebilir.

Votka: Değişim.

Yer değiştirirler.

Beşlik: Adela'nın ölümü.

Votka: Doğal?

Beşlik: Hayır. Yapay?

Votka: Bilmiyorum. Sıradan?

Beşlik: Hiç Değil. Olmadık?

Votka: Belki. Normal?

Beşlik: Yok. Anormal?

Votka- Beşlik: Çok Yazık, çok yazık çok yazık bir ölüm

Beşlik: mü?

Çörek: Bir dakika Beşlik Bir dakika. Baştan anlatalım. Adela oyunun sonunda ölüyor.

Beşlik: Hııı... Ölüyor mu öldürülüyor mu?

Votka: Başladı bak tartışma. Bir oynayalım oyunun sonunu.

Geçiş müziği girer.

Üçü Birden:

ADELA’NIN KLASİK SONU

Çörek Matrio rolünde.

Martirio:

Adela! Adela! Adela! (*Adela’yı samanlıkta görür.*) Adela!

Seyirciye

Çörek:

Adela samanlıktan çıkar

Adela:

Ne diye arıyorsun beni?

Martirio:

Orası namuslu bir kadının yeri değil. Bu böyle devam e demez.

Adela:

Yüreğim el verdiği için ortaya atıldım. Bendeki yürek yok sende. Bu çatı altında ölüm gördüm de yine durmadım, benim olanı aramaya çıktım.

Martirio:

O ruhsuz Pepe başka bir kadın için geliyordu. Sen kendini öne attın.

Adela:

Parası için geldi, ama gözü hep bendeydi.

Martirio:

O, Angustias’la evlenecek.

Adela:

Evlensin. Beni de ırmak kenarındaki sazların oraya g ötürecektir.

Martirio:

Götüremeyecek!

Votka:

Götürecektir, götürecektir

Martirio:

Bu dediğin hiçbir zaman olmayacak.

Adela:

Olacak, olacak.

Martirio:

Ben sağ kaldıkça olmayacak.

Islık duyulur.

Adela:

Pepeeee

Martirio:

Nereye gidiyorsun?

Adela:

Çekil şuradan!

Martirio:

Geçebilirsen geç!

Adela:

Çekil dedim.

Martirio:

Arkamda bir ordu var benim. Ana! Ana!

Adela:

Bırak beni!

Beşlik (Bernarda):

Susun! Susun! Elden ayaktan düşersem ne olur kim bilir!

Martirio:

Pepe’yle beraberdi. Eteklerine bak saman içinde.

Beşlik (Bernarda):

Kötü kadınların yeridir samanlık!

Adela: Bu zindan seslerine paydos artık!

Adela, Bernarda'nın bastonunu kaptığı gibi ikiye böler.

Adela: Zorbanın bastonuna böyle yaparım ben. Bir adım daha atayım deme. Pepe'den başka kimse buyuramaz bana! Ben onunum. Bilesin. Avluya çık da kendisine söyle. Bu evin efendisi o olacak. Dışarda, aygır gibi soluyor.

Beşlik (Bernarda): Şimdi, Bernarda dışarı koşar. Tüfek yok mu? Tüfek nerede?

Adela: Kimse tutamaz beni! (*Çıkmaya çalışır.*)

Dışarıdan iki el atış silah sesinin taklidi yapılır.

Beşlik (Bernarda): Artık onu ara da göreyim seni!

Martirio koşar dışarıya bakar.

Martirio Pepe el Romano'nun işi tamam.

Adela: Pepe! Tanrım! Pepe!

Seyirciye

Çörek: Adela öldü sandı. Oysa Pepe kırsırağına atlayıp kaçtı!

Seyirciye

Beşlik: Hemen kendine kusur bulur Bernarda! Neymiş, kadın kısmı iyi nişan alamazmış. Pepe'yi ıskalamış.

Bernarda-Beşlik: Peki neden ona "Pepe el Romano'nun işi tamam" dedin?

Martirio: Adela'ya kızgınlığımdan! Kan ırmağı boşaltsam tepesinden aşağı.

Beşlik (Bernarda): Neyse. Böylesi daha iyi oldu!

Düşme sesi duyulur. Votka'nın koğuşunun önüne koşarlar.

Beşlik (Bernarda): Adela! Adela! Aç! Duvarlar ayıbını gizler sanma! Aç! Kapıyı kırdırma bana! Çekiç yok mu? Çekiç nerede.

Martirio ve Bernarda kapıyı kıracak bir şey arar. Martirio bulduğu fırçayı çekiç gibi kullanıp kapıyı kırar ve çığlık atar.

Martirio: Tanrı kimsenin başına böyle ölüm vermesin!

Bernarda çığlık atıp ileri doğru yürür.

Martirio İçeri girme!

Beşlik (Bernarda): Ben mi gireceğim!

Martirio: Ne mutlu ona Pepe onun oldu!

Beşlik-Bernarda

Pepe, şimdi koşuyorsun, karanlıkta, ağaçlar altında, ama bir gün düşeceksin. Kesin ipi, indirin! Kız oğlan kız öldü benim kızım. Başka bir odaya kaldırıp kız gibi giydirin. Kimse bunun sözünü etmeyecek! Kız oğlan kız öldü. Ağlamak da yok. Gözyaşı yalnız kalınca dökülecek! Adela, benim kızım, benim en küçük kızım, kız oğlan kız öldü. Duydunuz mu? Susun, susun, dedim. Susun!

Beşlik:

Olmadı. Olmuyor işte bu son.

Çörek:

Tamam sakin. Nerede kalmıştık? Ne diyorduk?

Votka:

Adela'nın ölümü

Beşlik-Votka:

Yazık çok yazık çok yazık bir ölüm mü?

Çörek:

Yoksa, örtülü cinayet mi diyorduk.

Beşlik:

Heh, bu bir intihar ama bir cinayet mi diyorduk?

Votka:

He, çıkamadık işin içinden.

Çörek :

Aklımız yetince, vicdanımız bırakıyor yarı yolda.

Beşlik:

Vicdanımız şey etse aklımız şey etmiyor olanları.

Votka:

Ama bir şeyde kesinleştik.

Beşlik:

Ölmesin.

Çörek:

Adela Ölmesin

Votka:

Ölmeyecek!

Çörek:

Değiştirmeye karar verdik oyunun sonunu.

Müzik girer.

Ölmesin Adela! Adela ölmeyecek!

Adela Ölmeyecek! Ölmesin Adela!

Protesto sesleri duyulur.

İçeri girin uyarısı gelir.

Kırmızı ışık yanar.

Çörek:

Protesto!

Beşlik:

Şimdi, başladı yine.

Mahkumlar koşturarak içeri girerler.

KOĞUŞLAR

Votka:

Televizyondaki gibi olsun. Pepe avludan eve girsin. Bernarda'dan silahı kapsın. Pepe Bernarda'ya baksın,

Adela Pepe'ye baksın, Bernarda önce Adela'ya sonra Pepe'ye baksın. Martirio ile Magadelana birbirilerine baksınlar. Sonra hepsi dehşetle tüfeğe baksın. Sonra Pepe desin ki “Bernarda, he, senin kanunun bana sökmez. Adela'yı alsın gitsin.

Çörek: Yani. Biraz düşünelim bence.

Votka: Çörek bunu sevmedi.

Çörek: Sevmedi demeyelim de düşünelim biraz.

Beşlik: Şimdi, Adela tüfeği alsın Bernarda'yı vursun! Kesin çözüm.

Çörek: Adela mezara değil hapse diyorsun. Biraz düşünelim bence.

Beşlik: En azıdan yaşar, şimdi, Bernarda'nın ölümü kökten çözüm.

Çörek: Biraz düşünelim bence.

Dışarı çıkabilirsiniz uyarısı gelir.

Yeşil ışık yanar.

Geçiş müziği çalar.

Üçü Birden: **BENAVIDES ÖLÜNCE BERNARDA ASAYİŞİ SAĞLAMAK İÇİN 8 YILLIK YAS İLAN EDER.**

Cenaze müziği girer.

Bernarda'nın her dua cümlesinde kutuya atılan bir para sesi gelir.

Oyuncular konuşurken giyinir.

Beşlik: Daha Benavides'i toprağa koymadan.

Votka: Haber geliyor Bernada'ya, Pepe El Romano görücü gelecekmiş Angustias'a

Çörek: Görücünün gözleri, Angustias'ın mirasında.

Votka: Altın kakmalı sedef oymalı tabut toprağa girince,

Çörek: Köylü doluştu Bernarda'nın evine.

Votka: Erkekler avluda, kadınlar salonda

Beşlik: Başladı dua

Bernarda duaya başlar.

Votka (Bernarda): Başında kendi azizi olsun

Beşlik- Çörek Kendi azizi olsun

Votka (Bernarda): Huzur içinde yatsın

Beşlik- Çörek: Huzur içinde yatsın
Votka (Bernarda): Nur içinde yatsın.
Beşlik- Çörek: Nur içinde yatsın.
Çörek: Ah Antonio Maria Benavides, bu duvarları bir daha göremeyeceksin.
Beşlik- Çörek: Göremeyeceksin.
Beşlik: Bu evin ekmeğinden yiyemeyeceksin.
Beşlik- Çörek: Yiyemeyeceksin.
Çörek: Ahırda hizmetçinin eteğini kaldıramayacaksın.
Votka (Bernarda): Evimi şallarının teri dillerinin zehriyle doldurmaya geldiler. Dilerim, kapımın eşiğinden adım atmazsınız bir daha.
Beşlik: Çok iyi adamdı.
Beşlik- Çörek: Nur içinde yatsın.
Votka (Bernarda): Tanrı'nın merhameti toprak ile denizin ruhuyla
Beşlik- Çörek: Tanrı'nın merhameti toprak ile denizin ruhuyla
Beşlik: Dindardı, vatanseverdi.
Votka (Bernarda): Nur içinde yatsın, Başından melekler eksik olmasın.
Beşlik- Çörek: Nur içinde yatsın
Votka (Bernarda): Mikail Aleyhisselam, adalet kılıcıyla başında beklesin.
Beşlik- Çörek: Nur içinde yatsın
Votka (Bernarda): Açan anahtar, kitleyen el hazır bulunsun.
Beşlik- Çörek: Nur içinde yatsın
Votka (Bernarda): Bütün cihanın ışığı üstünde olsun!
Beşlik- Çörek: Nur içinde yatsın
Votka (Bernarda): Sadakamız ve karalarla denizlerdeki bütün ruhlar hazır bulunsun.
Beşlik- Çörek: Nur içinde yatsın
Votka (Bernarda): Antonio Maria Benavides kuluna rahmet eyle, kutsal ışığından taç giydir başına.

Haç Çıkarır.

Beşlik- Çörek: Tanrıya şükürler olsun!

Haç çıkarırlar. Yüzler açılır.

Beşlik- Çörek: Âmin.

Bernarda'ya taziyelerini sunar.

Beşlik : Başınız sağ olsun

Beşlik çıkar. Angustias rolünde gelir gelir.

Çörek: Onun ruhuna dua edin.

Çörek: Sıcak somunların eksik olmasın.

Çörek : Nur içinde yatsın.

Komşu kadın giderken.

Çörek-Komşu: Angustias, ayinde erkeklerin arasında Pepe El Romano da vardı.

Beşlik Angustias rolünde.

Angustias: Evet. Oradaydı.

Votka (Bernarda): Anası oradaydı. Angustias anasını gördü. Pepe'yi ne kızım gördü ne ben.

Angustias Ama ben..

Angstias'a

Votka (Bernarda): O gördüğün başka biriydi. Hani şu Darajalı dul adam, onu gördün sen. Kadınlar kilisede, papazdan başka hiçbir erkeğe bakmamalıdır. Ona da etek giydikleri için. Başını çevirmek pantolon sıcaklığı aramak demektir. Tanrıya şükürler olsun!

Çörek: E biz gidelim artık. Başınız sağ olsun.

Çörek çıkar.

Votka (Bernarda): Evlerinize dönün de gördüğünüz kusurları bir bir sayıp dökün!

Beşlik para kutusunu alır. Poncia rolüne girer. Çörek Martirio rolünde annesinin yanına gelir.

Poncia: Bu para erkeklerden geldi, ayinlerde kullanılsın diye.

Votka- Bernarda: Para hep erkeklerden. Eksik olmasınlar.

Votka (Bernarda): Limonata hazır mı?

Poncia: Hazır Bernarda.

Votka (Bernarda): Erkeklerle de ver.

Poncia: Önce onlara verdim. Avluda içiyorlar bile.

Votka (Bernarda): Geldikleri yoldan çıksınlar. Buradan geçmelerini istemiyorum. Tarla işlerine başlandı mı?

Poncia: Söylediğin gibi dün başladık. Don Arturo nasıl bölüştürdü mirası. Angustias'a amma çok miras kaldı.

Votka (Bernarda): Allah kahretsin bu bölüşmeleri paylaşmaları!

Poncia: Amma çok para kaldı Angustias'a! Ötekilere de ne kadar az.

Votka (Bernarda): Lanet olsun mal paylaşımına.

Poncia: Ne çok para kaldı Angustias'a

Votka (Bernarda): Üçtür söylüyorsun bunu, bunun anılmasını istemiyorum. Epeyce az, çok az, çok! Angustias! Angustias! Angustias nerede?

Poncia: Çağırayım.

Martirio: Onu arka kapının yarıkları arasından dışarı bakarken gördüm. Erkekler az önce ayrılmışlardı.

Votka (Bernarda): Peki sen, sen ne yapıyordun kapıda?

Martirio: Adela'yı içeri çağırıyordum.

Votka (Bernarda): Peki Adela ne yapıyordu orada?

Martirio: Tavuklar yumurtladı mı diye bakmaya gitmiş.

Votka (Bernarda): Angustias! Angustias!

Angustias: Anne?

Votka (Bernarda): Yüzüne pudra sürebildin demek! Babanın cenazesinin kalktığı gün.

Angustias: Benim babam değildi ki! Unuttun mu ana!

Votka (Bernarda): Sus! Kardeşlerinin babası olan bu adamın kendi babandan çok hakkı var üzerinde. Onun sayesinde malına el sürülmedi.

Angustias: Orası pek belli değil!

Votka (Bernarda): Bu adama, kardeşlerinin babasına çok şey borçlusun! Ölüye saygı göster!

Angustias: Bırak dışarı çıkayım Ana!

Votka (Bernarda): Çıkmak mı? Yüzündeki pudrayı temizledikten sonra!

Martirio: Al ana bende mendil var.

Çörek Bernarda rolünde Beşlik'in yüzünü siler. Bastonu Beşlik'e verir.

Votka (Bernarda): Süslü! Kokona! Halalarına çekmişsin.

Mendiliyle sertçe yüzündeki pudrayı siler.

Votka (Bernarda): Şimdi git! Bana bir yelpaze verin!

Martirio yerdeki yelpazeyi ona verir.

Votka (Bernarda): Dul kadına böyle yelpaze verilir mi!

Martirio: Adela'nın yelpazesi. Düşürmüş.

Votka (Bernarda): Kara bir yelpaze bul bana.

Martirio: Benimkini al Ana, bana pek sıcak gelmiyor.

Votka (Bernarda): Sen başka bir tane bul, gerekecek çünkü. Sekiz yıl yas tutacağız. Sokaktan hava sızmayacak içeri. Beni yok sayabileceğiniz hayaline kapılmayın sakın. Bu evden ölüm çıkana kadar kendimi de sizi de ben çekip çevireceğim haberiniz olsun. Avludan, kuyudan uzak duracaksınız. 8 yıl boyunca içeri sokağın rüzgârı girmeyecek. Kendinize çeyiz işlemeye başlayın. Sandıkta 20 top kumaş var. Kapılar pencereler tuğlayla örülmüş gibi davranacağız. Babamın evinde böyle olmuştur dedemin evinde de. Çeyiz sandığınız için giysiler işlemeye başlayabilirsiniz.

Bir sessizlik yaşanır. Alkışlarlar.

Çörek: Bravo çok güzel oynadın.

Beşlik: Bravo.

Seyirciye

Çörek: Bu sekiz yıllık yas, bütün kadınların biraz daha yaşlanması demektir.

Beşlik: Ya doğuracak yaşta olacaksın ya da servetin olacak bu köyde. İkisinden de yoksundu. İlk isyan ateşini yaktı Magdalena!

Magdalena: Çeyiz filan işlemeyeceğim, artık evlenmeyeceğimi biliyorum. Değirmene çuval taşıyım daha iyi.

Votka (Bernarda): Kadın bunun için yaratılmıştır.

Magdalena: Kadınları böyle yaratanların canı cehenneme.

Votka (Bernarda): Bu evde ben ne dersem onu yapacaksın. Babana laf

taşıyamazsın bundan artık. Kadınlara iğne iplik, erkeklere de kırbaçla katır yaraşır. Herkesin görevi doğuştan belli.

Ard arda

Çörek: Doğuştan mı?

Beşlik: Doğuştan mı?

Geçiş müziği çalınır.

Üçü Birden: **PEPE SEÇİMİNİ YAPAR. ANGUSTIAS'I
EVLENİLECEK, ADELA'YI EĞLENİLECEK
KADIN OLARAK SEÇER.**

Poncia Pepe El Romano ile ilgili haberi vermek için içeri girer.

Votka Adela rolünde.

Adela: Ne oldu Poncia?

Poncia: Pepe El Romano Angustias'a talipmiş. Herkesin dilinde. Yakında görücü yollayacakmış.

Adela: Pepe El Romano mu?

Martirio: Eh ne diyelim. İyi. Angustias iyi kız. Hali vakti de yerinde. Sevindim.

Poncia : Sevinmedin.

Martiro : Sevindim.

Poncia: Pepe El Romano'nun kimin peşinden koştuğunu hepimiz biliyoruz.

Herkes Adela'ya bakar.

Martirio: Belki Angustias'tan hoşlanmıştır. Ne düşünüyorsun Adela!

Adela: Bu yas beni hayatımın en kötü anında yakaladı, onu düşünüyorum. Bilmem nasıl katlanacağım.

Martirio: Alışsın!

Diğerleri susturmaya çalışır.

Adela: Alışmayacağım işte! Beni kapatamazlar içeri! Benim derim sizinki gibi olsun istemiyorum. Derimin aklı bu odalarda yitsin istemiyorum. Yarın yeşil fistanımı giyip çıkacağım sokağa. Dışarı çıkmak istiyorum ben! Çıkar beni! Çıkarın Beni! Çıkarın Beni!

Tecritteki Kadın: Dışarı çıkmak istiyorum ben! Çıkar beni! Çıkarın Beni!
Çıkarın Beni!

Oyundan çıkılır.

Çörek: Ne oluyor?

Beşlik: Arka koridor, Tecritteki seksenlik abla.

Çörek: İlk defa duyuyorum.

Beşlik: Alışsın.

Tecritteki Kadın: Dışarı çıkmak istiyorum ben! Çıkar beni! Çıkarın Beni!

Tecritteki kadının sesi kesilir.

Votka Maria Josefa'ya dönüşür.

Oyuna dönerler.

Maria Josefa: Dışarı çıkmak istiyorum. Alışmayacağım! Bernarda!
Çıkarın beni!

Poncia: Kapalı tutuncaya kadar akla kararı seçtim. Seksen yaşında demezsin, meşe gibi sağlam.

Martirio: Soyuna çekmiş. Büyük dedem de öyleydi. Aşağılık kadın!

Poncia: Kutudan yüzüklerini, mor yakuttan küpelerini çıkarıp taktı takıştırdı — "Evlenmek istiyorum" diyor bana.

Martirio: Gerçek yakutları değil ki onlar. Anam aldı hepsini.

Poncia: Bunu o da anlamasa iyi olurdu.

Martirio: Nereye gidiyorsun nene?

Maria Josefa: Sen kimsin? Martirio. Bana kapıyı açar mısın?

Sahne kenarındaki kuyuya yaklaşır.

Maria Josefa: Bernarda! Dantel eşarbım nerde Bernarda? Yakutlarımı aldın. Hiçbir şeyim, benim hiçbir şeyim size kalmasın. Ne yüzüklerim ne de siyah harelî elbisem. Hiçbiriniz evlenmeyeceksiniz de ondan, hiçbiriniz. İnci gerdanlığımı geri ver bana Bernarda. Evlenmek istiyorum deniz kıyısından biriyle, yakışıklı bir erkekle evlenmek istiyorum ben. Buranın erkekleri kadından kaçıyorlar.

Martirio: Dikkat et kuyuya yaklaşmasın!

Poncia: Merak etme atmaz kendini.

Martirio: Ondan değil! Komşular! Sus artık!

Maria Josefa: Susmayacağım işte, susmayacağım! Evlenemediği için sinirden kurumuş, erkeksiz kadınları görmek istemiyorum ben; ben kendi köyüme gitmek istiyorum. Evlenecek, bana mutluluk verecek bir erkek istiyorum ben, Bernarda!

Beşlik: Erkek istiyorum! Erkek istiyorum! Bana mutluluk verecek bir erkek istiyorum.

Kumaş ve bastondan bir erkek imgesi yaratır.

Votka: Erkek! Al sana erkek.

Üçü Birden: Kimi seçecek Pepe? Pepe kimi seçecek?
Pepe kimi seçecek? Kimi Seçecek?

Votka: Geceyle gündüz karışır Bernarda'nın evinde.

Çörek: Kim uyuyor kim uyanık belli değil. Martirio uykuyu öldürdü.

Beşlik: Pepe Angustias ile görüşüyor önce, gece bire kadar Angustias'ın penceresinde. Ona "Bana senin gibi iffetli bir kadın lazım." diyor.

Martirio: Martirio bunu gördü.

Votka: Sonra sabah dörde kadar samanlıkta Adela ile. "Tam iffetli olacağım bana bir gülme geliyor."

Martirio: Martirio bunu sevmedi.

Beşlik: Poncia uyarıyor Adela'yı "Ablanın nişanlısını bırak. Angustias yaşlı, doğuramaz. Doğuramayınca ne yapacak Pepe! Seninle evlenecek" diyor.

Votka: "Sen bir hizmetçisin benim işine karışma." Beden benim, karar benim, beden benim karar benim.

Martirio: Bundan haberi yok Martirio'nun.

Poncia: Adela! İşin ucu kendine dokununca isyan eden bir burjuva! diyor Poncia içinden

Votka: Pepe seçiyor Pepe,

Üçü Birden: Pepe seçiyor Pepe!

Beşlik: Angustias'la evlenilecek.

Martirio: Peki Martiro?

Votka: Adela ile eğlenilecek.

Martirio: Martiro?
Hepsi Birden: Angustias'la evlenicek, Adela ile eğlenilecek!
Martirio: Martirio gruptan ayrıldı.

İçeri girebilirsiniz uyarısı gelir.

Kırmızı ışık yanar.

KOĞUŞLAR

Çörek: Olay mirasta bence. Bernarda mirası eşit bölsün.
Votka: Bernarda dağıtmıyor ki mirası? Benavides'in avukatı bölüyor.
Beşlik: Şimdi, hadi dağıttı diyelim. Bu Pepe'nin ailesi miras peşinde. Adela yine Pepe'yle olamaz.
Çörek: İlla Pepe'yle olmak zorunda mı?
Votka: He, anlamazsın. Çıkış kapısını Pepe'ye koymuşlar. Değişmez bu.
Çörek: Değişmez mi?
Beşlik: Şimdi, hadi eşit dağıttı diyelim. Bu kadınlar yine evlenemez bu köyde.
Çörek: Evlenmek zorundalar mı? Başka bir yol?
Beşlik: Şimdi, bu köyde zor biraz.
Çörek: Biraz daha düşünelim bence.

Dışarı çıkabilirsiniz uyarısı gelir.

Yeşil ışık yanar.

Angustias'ın müziği çalınır.

Angustias ortalığı ayağa kaldırır.

Angustias: Yastığımın altına sakladığım Pepe'nin fotoğrafı nerede? Hanginizde? Nişanlımın fotoğrafını çaldılar!
Amelia: Hiiii... Uğursuzluk...
Çörek (Bernarda): Bu rezalet ne? Komşuların kulakları duvarlarımızdadır şimdi.
Angustias: Nişanlımın fotoğrafını çaldılar!
Bernarda: Ne? Nasıl? Neden? Kim?
Angustias: Kim olacak, onlar!
Çörek (Bernarda): Hanginiz? Cevap verin! Nerede? Poncia ara odalarını!

Yataklarına bak! Emin misin?

Angustias: Evet.

Protesto sesi gelir.

Beşlik: Başladı yine. Tam da sıra bana gelmişti.

Elektrikler kesilir.

Çörek: Ne yapacağız?

Votka: İki saat gelmez bu!

Çörek: Bekleyelim bence.

Beşlik: Beklemeyelim. Bir dakika bir dakika...

Beşlik eline fener alır.

Angustias: Nerede fotoğraf?

Adela: Ne fotoğrafı?

Angustias: Biriniz sakladı.

Magdalena : Bunu diyecek kadar hayasızsın ha?

Angustias: Yastığımın altında duruyordu ama şimdi yok.

Angustias: Nerede fotoğraf?

Adela: Birindedir! Ama bende değil!

Martirio: Sende ne gezer!

Angustias: Hanginizde olduğunu bilmek istiyorum.

Amelia: Kim aldıysa versin kavga çıkmadan.

Angustias: Pepe el Romano beni seçtiyse benim suçum ne?

Adela: Paran için seçti.

Angustias: Ana!

Çörek (Bernarda): Susun!

Martirio: Tarlaların için, bahçelerin için.

Magdalena: Doğru söze ne hacet!

Poncia: Büyük oğlum, sabah saat dört buçukta sığırlarla geçerken görmüş, hâlâ konuşurlarmış.

Çörek (Bernarda): Dört buçukta mı?

Angustias: Yalan!

Poncia: Oğlum öyle dedi.

Çörek (Bernarda): Anlat!

Angustias: Pepe hep saat birde gidiyor. Yalansam Allah canımı alsın!

Martirio: Ben de saat dörtte gittiğini duydum.

Çörek (Bernarda): Ne oluyor burada?

Poncia: Dikkat et, anlarsın! Onu bunu bilmem, Pepe senin pencerelerinden birindeydi; hem de sabahın dördünde!

Çörek (Bernarda): Bundan emin misin? Kendi soyunla karıştırma benimkini!

Poncia ezilir.

Poncia: Bu dünyada hiçbir şeyden emin olamazsın!

Oyundan çıkılır.

Votka: Ne oluyor orospunun kızı olunca?

Beşlik: Ne bileyim?

Votka: Sen Poncia'sın ezik büzük oynama.

Poncia: Tamam baştan.

Çörek (Bernarda): Bundan emin misin? Kendi soyunla karıştırma benimkini!

Beşlik: Bu dünyada hiçbir şeyden emin olamazsın!

Adela: Her şeyi kaybetmemizi isteyen bu kadının sözünü dinleme ana!

Poncia: Dikkatli bak bir şeyler oluyor.

Çörek (Bernarda): Hiçbir şey olduğu yok. Ben gözümü dört açmak üzere dünyaya gelmişim. Ölünceye dek gözlerimi yummadan nöbet tutacağım.

Elektrikler gelir.

Angustias: Bilmek hakkımdır.

Çörek (Bernarda): Söz dinlemekten başka hakkın yok. Kimse benden habersiz adım atmayacak bundan sonra. Geceleri nöbet tutacağım. Ben daha kocamadım; beş zincirim var sizlere göre, bir de babamın kurduğu bu çatı. Defolun!

İçeri girin uyarısı gelir.

Kırmızı ışık yanar.

Mahkumlar içeri girerken anlatmaya devam eder.

Çörek: Martirio, o saklamış fotoğrafı

Votka: Şakaymış! Kardeşine şaka yapmış. Dayak yer Bernarda'dan bir damla gözyaşı akmadı. Bernarda bile şaşırdı buna.

Martirio: Kardeşime şaka yapamayacak mıyım?
Beşlik: Pepe artık onlar için olduğundan daha fazlası.

İçeri girin uyarısı devam eder.

KOĞUŞLAR

Votka: Şimdi gece Martirio bunları yakalıyor ya. Yakalanmadan yallah, kaşınlar.
Beşlik: Biz diyoruz Pepe kimi seçecek, sen diyorsun Pepe Romeo! Şimdi, bu Romeo değil bu Romano! Hem nereye gidiyor? Angustias'la evlenecek.
Çörek: Biraz düşünelim bence.
Votka: O zaman Bernarda Pepe'yi vursun. Niye ıskalıyor?
Çörek: Adela, Pepe ölünce yine intihar eder. Biraz düşünelim bence.
Beşlik: Şimdi, affedersin de şimdi, ne düşünülüyor Çörek?
Çörek: Kimse kimseyi vurmasın olmaz mı? Başka bir yol?
Beşlik: Dedi kocasının çöreğine zehir katan.
Çörek: Öldürmek istemedim ki. Ölmedi zaten. Hemşireyim ben sonuçta. Öldürmek isteseydim ohooo.
Beşlik: Şimdi, tek başına kalınca, başka çaren yoksa vurursun.
Votka: He, istersen kendini de intihar edebilirsin Adela gibi. Seçenek çok.
Çörek: Bu Adela, tek başına kalmasın o zaman. Birisi taraf değiştirsin.
Beşlik: Şimdi, bak bu doğru.
Çörek: Biraz düşünelim bence.

Dışarı çıkabilirsiniz uyarısı gelir.

Yeşil ışık yanar.

Geçiş müziği çalar.

Üçü Birden: **DUVARIN ARKASI, YÜKSELİYOR İSPANYA'NIN ALBA'SI**

Votka koğuş kapısına duvarı imleyen bir bez asar.

Orakçıların türküsü duyulur.

Adela kumaşlarla kendine elbise yapacakken sahnenin sonunda idam ipini hazırlar.

Adela: Orakçılar... Başka köylerden geliyorlar. Türkülerini duyuyorum. Keşke biz kadınlar da gidebilsek tarlalara. Bu elbisem için ne hayaller kurmuştum. Kuyu başında karpuz yiyeceğimiz gün giyerim diyordum.

Radyo Sesi: 16 Şubat 1936 İspanya bugün sandık başına gitti. Genel seçim sonuçlarına göre Halk cephesi dört milyon yedi yüz bin, Milli Cephe 3 Milyon dokuz yüz doksan yedi bin oy almıştır.

Adela: Anamın radyosu.

1.Köylü: Poca la Roseta'nın kocasını dün gece bir ahıra bağlamışlar. Kadını da bir atın terkisine atıp zeytinliklerin oraya kaldırmışlar.

2.Köylü: Peki kadın ne yapmış?

1.Köylü: Kadın mı? Eh onun da keyfine diyecek yokmuş diye anlatıyorlar.

2.Köylü: Yapma yaa

1.Köylü: Döndüklerinde neredeyse tan ağarıyormuş.

Kilise çanı duyulur toparlanırlar.

1.Köylü: Köyümüzdeki tek kötü kadın odur.

2.Köylü: Buralı değildir de ondan.

1.Köylü: E onunla gidenler de hep dışardan. Buranın erkeklerinden öyle şey beklenmez.

2.Köylü: Tabi canım, beklenmez. Hep dışardan olanlar.

Radyo sesi: İyi akşamlar. Ekselansları General Franco konuşuyor. “İspanyollar! Millet ve İspanya’nın kutsal adını taşıyan herkesi, anavatan hizmetine iman etmiş herkesi Madrid hükümetine karşı eyleme çağırıyoruz.”

1. Kadın: Adelaida bugün kilisede yoktu.

2. Kadın: Niye?

1. Kadın: Sevgilisi kapıdan dışarı adım attırmıyormuş. Eskiden neşeliydi. Şimdi yüzüne pudra bile sürmüyor.

2. Kadın: Kızlar da şaşırdı artık, sevgili seçsinler mi, seçmesinler mi?

1. Kadın: Aman hepsi bir kapıya çıkar.

Radyo sesi: Dikkat Dikkat ekselansları General Emilio Mola konuşuyor. “İspanya Katolik kalacaktır, mülkü ve evliliğin kutsallığını koruyacağız. Harap edilmiş bir halkın, ulusal fikrin önelemez davasına kaşı çıkmaya çalışan başkent yerle bir edilmeli kökü kazınmalıdır.

2. Erkek: Prudencia’nın kızını duydun mu?

1. Erkek: Yok.

2. Erkek: Neyse benden çıkmasın.

(Sessizlik)

1.Köylü: Bir şey mi dedin?

2.Köylü: Yooo... Babası reddetmiş diyorlar.

1.Köylü: Evden gitmiş.

2.Köylü: Yakında ölüm haberi gelir.

Dışarıdan recm edilme ile ilgili gürültüler gelir. Bir kadın çığlığı ve büyük bir gürültü duyulur.

1.Köylü: Ne oluyormuş?

2.Köylü: Librada’nın kızı, şu evlenmemiş olan, çocuk doğurmuş kimden olduğu da belli değilmiş!

Adela: Çocuk mu?

1.Köylü: He o mu? Ayıbını da örtmek için, bebeği öldürüp taşların altına saklamış; ama köpekler, bazı Hristiyanlardan daha Hristiyan köpekler, eşip çıkarmışlar yavruyu, getirip kapısına bırakmışlar.

2.Mahalleli: Tanrı’nın eli. Franco’yu dirilttiği gibi yol göstermiş köpeklere.

1.Köylü: Kızı öldürecekler. Boyuna sürüyorlar sokaklarda; yollardan zeytinliklerin ordan adamlar geliyor.

2.Mahalleli: Zeytin sopalarla, kazma saplarıyla gelsinler, gelsinler de gebertsinler!

Adela: Hayır, kıymasınlar!

1.Köylü: İdam! Jandarmalar gelmeden işini bitirsinler!

2. Köylü: İdam! Cinayet işleyen gebersin.

Adela: Bırakın kaçsın! Öldürmesinler!

Votka: He, komik olmayan bir şaka. Kürtaja cinayet diyor, Librada'nın kızına idam istiyor.

Votka idam ipi ile elinde çıkar.

Orakçıların türküsü tekrar duyulur.

Işıklar kapanır.

Geçiş müziği çalınır.

Üçü Birden: **BERNARDA İŞÇİ DİYE BİR KADINDAN DERS ALMIYOR.**

Poncia bu sahne boyunca Bernarda'ya yemek yedirir, saçlarını tarar, kulaklarını temizler bütün pis işlerini yapar. Bernarda hiçbir şey için kılmıdamaz. Temizlik ile ilgili anlatılan her bir durumda daha da ferahlar.

Poncia: Yerleri sildim, tozları aldım, avluyu süpürdüm, camları sildim, tabakları ovdu tek bir leke bulamazsın. Kiler dolabındaki leke hariç. Ne sabunla ne bezle çıkıyor o leke.

Leke kelimesi Bernarda'yı kaygılandırır.

Votka-(B.): Leke! At o dolabı. Keşke sen duymasaydın fotoğraf olayını. Aile içinde yabancı birinin olması hiç doğru değil.

Poncia : Oldu artık. Kızların evlilik çağında. Düşün! Bugüne kadar hiçbirinin sevgilisi olmadı.

Votka-(B.): Hiçbirine de sevgili lazım değil. Bu köyde onlara denk erkek yok. Kızlarımı karşıma çıkan ilk çobana teslim edeyim mi istiyorsun?

Poncia : Madem öyle başka bir köye yerleşseydin.

Votka-(B.): Öyle. Satmaya gitseydim onları değil mi?

Poncia : Seninle konuşulmaz ki! Sırdaşın mıyım, değil miyim?

Votka-(B.): Değilsin. Sen bir hizmetçi parçasısın, işini görür paranı alırsın, o kadar.

Poncia : Topu topu bir elimiz var bizim, bir de Tanrının toprağında bir çukurluk yerimiz. Anlattıklarım benim çıkarıma değil.

Votka-(B.): İşte bu yüzden anlamazsın. Toprağın yoksa ağzın yerine elin iş görsün.

Poncia: Toprağın var diye benden farklı olduğunu sanıyorsun. Oysa zengin ya da fakir bir erkek karşısında bütün kadınlar aynı

yasaya tabidir.

Votka-(B.): Aynı olsaydı soyları da aynı olurdu. Kızlarımla benim orospuluk ettiğimizi görmek için neler vermezdin. Orospuluk edecek bir kadın vardı, öleli çok oluyor.

Poncia : Anamın anısına saygı göster Bernarda!

Votka-(B.): O zaman kötü düşüncelerini kendine sakla. Sen işini gör, çeneni tut.

Poncia : Ben sana gözlerini aç diyorum sadece, o zaman göreceksin.

Votka-(B.): Neyi göreceğim? Martirio mu sözünü ettiğin?

Poncia : Eh, evet Martirio... Acaba niye sakladı fotoğrafı?

Votka-(B.): Şakadan dedi ya. Başka neden olacak?

Poncia : Sen buna inanıyor musun?

Votka-(B.): Sadece inanmıyorum. Öyledir!

Poncia: Burada ciddi bir şey oluyor. Ne dersen de Martirio Pepe'ye aşık. Neden Enrique Humanas ile evlenmesine izin vermedin. Neden tam penceresine geleceği gün, gelmesin diye oğlana haber yolladın?

Votka-(B.): Bin kez gereksin, bin kez aynı şeyi yaparım! Sağ kaldıkça benim kanım Humanasların kanıyla karışmayacak! Babası bir çoban parçasıydı.

Poncia: Böyle gidersen başından kara bulutlar eksik olmayacak.

Votka-(B.): Böyleyim ben. Sen benim gibi olmazsın. Soyun sopun ortada.

Poncia: Adela! Romano'nun asıl sevgilisi!

Votka-(B.): Hiçbir şey tam istediğimiz gibi olmaz. Angustias evlenmeli, Pepe buradan gitmeli.

Geçiş müziği çalar.

Üçü Birden:

AYGIRLAR DIŞARI, KISRAKLAR İÇERİ

Votka-(B.): Daha önce de söyledim sana! Kardeşin Martirio ile barışmanı istiyorum, o fotoğraf işi şakaydı, unut artık.

Angustias: Beni sevmez o, sen de bilirsin.

Votka-(B.): Kimin ne düşündüğünü bilemezsin. Ben kimsenin içine bakmam ama dışarıya karşı iyi bir görüntü vermek isterim.

Anladın mı?

Angustias: Anladım.

Votka-(B.): Öyleyse bu iş tamam.

Protesto sesi duyulur. Oyuncular birbirine bakar. Bir süre sessiz kalır. Devam edip etmemekte kararsız kalırlar.

Votka: Protesto başladı.

Çörek Burada aygır sesi olacaktı. Devam.

Beşlik kararsız kalır.

Votka-(B.): Aygır. Ahıra kapatıldığı için evin duvarlarını tekmeliyor. Bağlayıp avluya çıkarın şunu! *(Sesini alçaltarak)* Pek kızgın olsa gerek.

Angustias: Genç kısraklara da bunu mu çekeceksin?

Votka-(B.): Evet, şafakta.

Protesto sesi gelir. Dururlar devam edeler.

Votka-(B.): Hem, yakında gidiyorsun artık. Çeyizin on altı bin real'e mal oldu.

Angustias: En güzeli aynalı dolap.

Votka-(B.): Dün gece konuşmanız kaçta bitti?

Angustias: Yarımda.

Protesto sesi en yüksek seviyesine gelir.

Votka-(B.): Aman ya Rabbi!

Beşlik: Yüreğim ağzıma geldi!

Votka-(B.): Bir şeyi iki kez mi söylemeliyim? Çıkarın şunu da samanın üstünde yuvarlansın. Öyleyse kısrakları ağıla tık, ama aygırı serbest bırak, yoksa duvarları yıkacak. Öff! Ne hayat!

Protestodaki ritme eşlik eder.

Beşlik: Kısraklar dışarı, aygırlar içeri!

Kısraklar dışarı, aygırlar içeri!

Beşlik ritme eşlik eder.

Votka: Müdür, sadece üçümüze izin verdi bu oyun için.

Beşlik: Angustias. Angustias taraf değiştirsin.

Çörek: Olur aslında. Düşünelim bunu Angustias'ın koşulları uygun.

Votka-(B.): Ne anlatıyor Pepe?

Angustias: Dalgın görünüyor. Benimle konuşurken hep başka bir şey düşünüyor sanki. Neyin var diye sorsam — "Biz erkeklerin kendimize göre dertlerimiz vardır," diyor.

Votka-(B.): Sormayacaksın. Evlendiğinde hiç sormayacaksın. O konuşursa konuş, o bakarsa bak. O zaman sorun yaşamazsın.

Angustias: Ama ana, bana öyle geliyor ki, sanki benden bir şeyler saklıyor.

Votka-(B.): Öğrenmeye çalışma, ona bir şey sorma, en önemlisi, hiçbir zaman ağladığını gösterme.

Angustias: Mutlu olmam lazım, ama değilim.

Votka-(B.): Güçlü değilsin de ondan öyle oluyor.

Angustias: Keşke!

Votka-(B.): Bu gece geliyor mu?

Angustias: Hayır, anasıyla kasabaya inecek.

Votka-(B.): İyi. Bu gece nöbet yok o halde. Erken yatarız. Sonunda rahat bir uyku çekeceğim.

İçeri girin” uyarısı Kırmızı ışık yanar. Kadınlar koşarak içeri girerler.

Dışarı çıkabilirsiniz uyarısı gelir.

Yeşil ışık yanar.

Geçiş müziği çalar.

Üçü Birden: **ADELA’NIN BAŞKA SONU**

İkisi Birden: Adela! Adela!

Adela: Kim sesleniyor bana?

Uzak dur ondan.

Adela: Kimsiniz? Kim oluyorsunuz da böyle konuşuyorsunuz?

İkisi Birden: Orası namuslu bir kadına göre değil.

Adela: Kimsiniz, neredeyim ben?

İkisi Birden: Kabus...

Adela: Daha başındayız. Gücüm yettiği için ortaya atıldım.

İkisi Birden: Bu böyle sürmez.

Adela: Bu çatı altında ölüm gördüm de yine durmadım, hakkımı, benim olanı aramaya çıktım.

İkisi Birden: O duygusuz herif başka bir kadın için geliyordu. Sen kendini öne sürdün.

Adela: Para için geliyordu, ama gözü hep bende idi.

İkisi Birden: Ama paradan da vazgeçmedi, O Angustias'la evlenecek.

Adela: Suyu düşen boğulsun; Pepe benimdir. Irmak boyundaki sazların oraya götürecekt beni.

İkisi Birden: Götüremeyecek!

Bernarda ile karşılaşır.

Çörek (Bernarda): Nereden geliyorsun sen?

Adela: Bırak beni!

Çörek (Bernarda): Kötü kadınların yeridir samanlık.

Adela: Ana çekil şu kapıdan.

Bernarda bastonunu kapının önüne dayar.

Adela: Bu zindan seslerine paydos artık!

Adela, anasının bastonunu kaptığı gibi ikiye böler.

Adela: Zorbanın bastonuna böyle yaparım ben. Bir adım daha atayım deme. İşte söylüyorum. Pepe ile birlikteydim.

Angustias: Tanrım!

Çörek (Bernarda): Tüfek yok mu? Tüfek nerede?

Çörek (Bernarda): Bu evden gelinlikle çıkamayan, tabutuyla çıkar.

Angustias: Ana! Kendini evlat katili mi yapacaksın?

Çörek (Bernarda): Köyün diline orospunun anası diye düşmekten iyidir.

Adela: Vuracaksan vur! Ben ölümü göze alalı çok oluyor.

Angustias: Artık bu evde yaşayamaz o, bırak gitsin Ana!

Çörek (Bernarda): Senin nişanlını elinden aldı.

Angustias: Benim olmayanı ben istemem. Ana, bırak tüfeği.

Çörek (Bernarda): Çekilin önümden! Bu yüz karasıyla dışarda da yaşayamaz.

Angustias Adela'nın önüne geçer.

Angustias: O kendi yolunu seçti. Bırakın gitsin bir daha yüzünü görmeyelim!

Çörek (Bernarda): Çekil Angustias! Sen de onun yanına gitmek istiyorsan,

seni de vururum.

Angustias: Pepe ile nişanımı bozdu. Mirasım senindir Ana! Ters bir şey yaparsan zırnık bile alamazsın bundan sonra!

Çörek (Bernarda): Angustias!

Adela: Angustias!

Çörek (Bernarda): Aptal! Namusun elden gittikten sonra kırsağını satacak kimi bulacaksın?

Angustias: Bulursun.

Çörek (Bernarda): Kiliseye nasıl adım atacaksın?

Angustias: Mirasımdan bağış yaparsın! Librada gibi. Sen bile hala ticaret yapmıyor musun onunla?

Çörek (Bernarda): Seni yılan! Oturup nakış işleyeceğine kapı ardında beni mi dinliyorsun.

Angustias: Paramı nasıl kullandığını bilmek hakkım.

Çörek (Bernarda): Hiçbir hakkın yok senin.

Angustias: Görürüz, var mı yok mu? Adela'yı rahat bırak!

Çörek (Bernarda): Bana ne yapacağımı söyleme! Önümden çekil.

Angustias: İyi düşün ana! Sana kalanla dönmez bu ev, ben gidersem.

Çörek (Bernarda): Nereye gidiyorsun, Pepe'yi Adela'ya bıraktın.

Angustias: Benim babam ayrı, unuttun mu Ana? Halamın evine giderim.

Çörek (Bernarda): Sen kendini mi şaşırdın Angustias? Tarafını mı?

Adela: Angustias!

Çörek (Bernarda): Dışarı çık Adela, avludaki ata binin ve gidin buradan.

Adela çıkar.

Adela: Ana!

Çörek (Bernarda): Tek kelime etme! Adela adında bir kızım yok benim. O kendini öldürdü!

Votka Amelia rolünde geri gelir.

Amelia: Aygır, ağılın tam ortasında duruyor. Beyaz. Sanki iki kat daha büyük.

Angustias: Bütün karanlığı dolduruyor.

Amelia: Pepe! Avluda yok Pepe, kırsağına atlayıp kaçmış. Adela?

Angustias: Adela aygırın ipini çözüyor.

Amelia: Adela beyaz aygıra bindi. Tek başına, gidiyor.

Angustias: Karanlıkta kayboldu aygır. Ölümü göze alan özgür bir kuş şimdi.

Dışardan protesto sesleri yükselmeye başlar. İçeri girin uyarısı gelir.

Beşlik: Iıh... Bu da olmadı

Votka: Nesi olmadı? Adela Ölmedi işte.

Beşlik: Şimdi ölmedi de...

Çörek: En azından Pepe'siz gitti.

Beşlik: Şimdi gitti de...

İçeri girin uyarısı gelir.

Kırmızı ışık yanar.

KOĞUŞLAR

Çörek: Bir kişi taraf değiştirdi, nesi olmadı?

Votka: Hee, Angustias anasıyla anlaşma yaptı, kurtardı kardeşini.

Beşlik: Anlaşmak önemli de...

Çörek: Biraz düşünelim o zaman.

Votka: He, yine başka son mu düşünelim. Değiştirdi işte

Beşlik: Değiştirdi de...

Protesto sesi duyulur. Kadınlar bir süre sessizce oturur. Beşlik tasını alıp eyleme katılır.

Votka tasını alır yemek yer. Çörek düşünme pozisyonuna geçer.