



**MELİH CEVDET ANDAY'IN
İÇERDEKİLER OYUNUNUN
STANİSLAVSKİ SİSTEMİ İLE İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Sıla Can BUDAK

Eskişehir, 2021

**MELİH CEVDET ANDAY’IN İÇERDEKİLER OYUNUNUN
STANİSLAVSKİ SİSTEMİ İLE İNCELENMESİ**

SILA CAN BUDAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı/Tiyatro Sanat Dalı

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran, 2021**

ÖZET

MELİH CEVDET ANDAY'IN İÇERDEKİLER OYUNUNUN STANİSLAVSKİ SİSTEMİ İLE İNCELENMESİ

SILA CAN BUDAK

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran, 2021

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Konstantin Stanislavski, tiyatro sanatı içerisinde oyuncu, yönetmen, eğitimci ve idareci olarak var olan ve kendi deneyimlerinden yola çıkarak oyunculuk alanında sistem önerisinde bulunan ilk kuramcıdır. Stanislavski Sistemi olarak da adlandırılan sistem, dünyada tiyatro eğitimi veren birçok kurumda öğretilmektedir.

Stanislavski'nin kurduğu sistem, oyuncuların çalışılacak oyun ve rolleri üzerinde doğa yasaları ve akıl yolundan ilerleyerek mantıksal bir yaklaşım kurmalarının yollarını sunmaktadır. Oyunculardan, role ait tüm tinsel ve fiziksel öğeleri bir araya getirmelerini bekleyen Stanislavski, karşılaşılabilecek engellerin nasıl aşılacağı konusunda da yollar sunmaktadır. Oyuncuların ya da yönetmenlerin, çalışılacak oyunu ve rolleri bir anda kavramaları mümkün olmadığından sistem, geçirdiği birçok aşama sonucunda, rollerin yaratım süreçleri içerisinde, oyunların nasıl incelenmesi gerektiği konusunda önermelerde bulunmaktadır. Böylece bir rol çalışmasında, izlenilecek yollar da belirlenmiş olmaktadır.

Bu çalışmada; Stanislavski'nin önerdiği sistemin öğeleri çerçevesinde Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* adlı oyunu üzerinden metin düzeyinde incelenmesi yapılmıştır. Bulgulanan sonuçların oyunu çalışmak isteyen oyunculara rolün yaratım süreci, metin üzerinden verili koşulların incelenmesi konularında yardımcı olması hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Konstantin Stanislavski, Stanislavski Sistemi, Melih Cevdet Anday, İçerdekiler

ABSTRACT

RESEARCH OF MELİH CEVDET ANDAY’S PLAY CALLED “İÇERDEKİLER / INSIDERS” WITH STANISLAVSKI TECHNIQUE

SILA CAN BUDAK

Performing Art Department

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June, 2021

Supervisor: Prof. Erol İPEKLİ

Konstantin Stanislavski is the first theorist to exist as an actor, director, educator and administrator in the art of theatre and to suggest a system in the field of acting based on his own experiences. The system, also called the Stanislavski Technique, is taught in several institutions providing theatre education in the world.

The system established by Stanislavski offers the actors the ways of forming a reasonable approach on the plays and roles to be studied by following the laws of nature and the way of reason. Stanislavski expecting the actors to bring together all the spiritual and physical elements of the role also offers ways how to overcome the obstacles to be encountered. Since it is not possible for the actors or directors to grasp the play and the roles to be studied at once, as a result of the many phases it has gone through, the system makes suggestions on how plays should be examined within the creation process of roles. Therefore, the methods to be followed in a role play are determined.

In this study; within the framework of the elements of the technique suggested by Stanislavski, Melih Cevdet Anday's play “İçerdekiler / Insiders” was examined at text level. The results founded were aimed to help the players who want to study this play in the subjects of creation process of role and analysing of conditions given from the text

Keywords: Konstantin Stanislavski, Stanislavski Tecnique, Melih Cevdet Anday, Insiders

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Tiyatro; oyuncusu, yönetmeni, yazarı, tüm teknik ekibi ile uzun ve zahmetli bir çalışma sonrasında seyircisi ile buluşan canlı bir deneyim sanatıdır. Son bir yıldır ülkemizde ve dünyada görülen Covid-19 salgını sebebi ile birçok alan gibi Tiyatro alanında da zorluklar yaşanmıştır. Pratik anlamda yaşanan bu zorluklar teorik anlamda yürütülen çalışmalarda da kendisini göstermiştir. Bu zorlu süreçte sabır ile gerekli çalışmaları yapmak çoğu zaman mümkün olamamış, süreçler uzamıştır. Çalışmamın tüm bu zorluklar içerisinde tamamlanması konusunda beni yüreklendirerek, ilgisini, bilgisini ve desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Erol İpekli'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Yüksek lisansımın tez aşamasında tanıştığım ve tiyatro anlayışına hayran olduğum Dr. Öğr. Üyesi Enis Yıldız'a çalışmam boyunca gösterdiği destek için çok teşekkür ederim. Jüri üyelerimden değerli Dr. Öğr. Üyesi Uluç Esen'e teşekkür ederim.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca üzerimde emeği olan tüm hocalarıma, maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman benden esirgemeyen annem Elif Budak ve babam Ekrem Budak'a, bana daima inanan ve başarılı olmam için gereken her desteği veren Eda Sarp'a, Hasan Deniz Demirhan'a, Halime Soylu'ya, Fatih Pazvantoğlu'na, Mehmet Küçük'e, Nilhan Ögütçen'e, Birsan Karacan'a ve Selda Yeten'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Sıla Can Budak

ETİK 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 çalışmamın 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.

Sıla Can BUDAK

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR.....	iv
ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	2
1.5. Sınırlılıklar	3
2. YÖNTEM	3
3. BULGULAR VE YORUM.....	3
3.1. Stanislavski Sistemi Ve Gelişim Evreleri	3
3.1.1. Stanislavski'nin hayatı.....	3
3.1.2. Stanislavski Sistemi'nin gelişim evreleri	12
3.1.3. Psikolojik eylemler yöntemi	15
3.1.4. Fiziksel eylemler yöntemi	23
3.1.5. Stanislavski Sistemi'nde fiziksel donanım	32
3.2. Melih Cevdet Anday'ın Yaşamı Ve Sanat Anlayışı	35
3.2.1. Melih Cevdet Anday'ın yaşamı.....	35
3.2.2. Melih Cevdet Anday'ın sanat anlayışı.....	45
3.2.2.1. Melih Cevdet Anday'ın Tiyatro'ya bakışı	63
3.2.2.2. Oyun yazarı olarak Anday ve oyunları.....	70
3.3. Stanislavski Sistemi Üzerinden İçerdekiler Oyununun İncelenmesi	90
3.3.1. İçerdekiler oyununun konusu	95
3.3.2. İçerdekiler oyununun ana fikri/üstün amacı.....	97
3.3.3. İçerdekiler oyununun teması	98
3.3.4. İçerdekiler oyunundaki büyük olayların sıralanması ve çatışmalar..	99
3.3.5. İçerdekiler oyunundaki küçük olayların sıralanması.....	105
3.3.6. İçerdekiler oyunundaki rol kişilerinin incelenmesi	113
3.3.6.1. Komiser	113

3.3.6.2. Tutuklu.....	116
3.3.6.3. Kız.....	118
4. SONUÇ	120
KAYNAKÇA.....	124



1. GİRİŞ

Tiyatro ve oyunculuk sanatı tarihsel süreç içerisinde, diğer sanat dallarında olduğu gibi, bilimin ilerleyişi ve insan yaşayışlarının değişimi çerçevesinde gelişim göstermektedir. Oyunculuk alanında birçok tiyatro insanı yeni ve çağın ötesini yakalayabilen yaklaşımlar, sistemler geliştirmişlerdir. Konstantin Stanislavski de yaptığı tiyatro çalışmaları ile çağının ötesini yakalayabilmiş ve dünyaca kabul görmüş bir oyunculuk sistemi geliştirmiştir. Kendi oyunculuk deneyimlerinden de yola çıkarak bir oyuncunun rolü ile kurduğu bağın yapısının nasıl kusursuzlaştırılacağına araştırmasını yapan Stanislavski; oyunculukta, yönetmenlikte, metin analizinde ve tüm tiyatro bileşenlerinde devrim niteliğinde değişimleri gerçekleştirmiştir. Stanislavski'nin kendi adıyla anılan sisteminin, daha sonra geliştirilen oyunculuk yaklaşımları için, karşı duruş ya da geliştiricilik açısından ilham olduğu da bir gerçektir.

Sistemin önerdiği oyunculukta, yalnızca insan ruhunun yaşayışlarının gösterilmesi beklenmez, bu ruhun aktarımının güzel ve sanatlı şekilde gerçekleşmesi de beklenir. Tiyatro sanatı; yaşamda var olan, fakat gözden kaçan tüm ayrıntıları, derinlikleri sanatlı bir halde tekrar yaratıp seyircisi ile buluşturmaktadır. Seyircide silinmeyecek izlenimler bırakıp, ortak bir yaratımı sağlamak için belli kuralları uygulamak da şarttır. Stanislavski sistemi, oyunculuk için disiplinli şekilde çalışmanın ve rol yaratımı için gerekli olan tüm bileşenlerin nasıl kullanılacağına betimlemesini yapmaktadır.

Tiyatro sanatında metin olmadan yapılan çalışmalarda dahi bir hikâye vardır. Temel çıkış noktası metin olarak kabul edildiğinde, oyuncunun sanatını gerçekleştirme aşamasında rolüne nasıl yaklaşması ve çalışmalarını ne yönde gerçekleştirmesi konusunda Stanislavski sistemi uygulanabilir önerilerde bulunmaktadır. Sahnede yaşayan roller yaratabilmek açısından, Stanislavski'nin sisteminde önerdiği rol yaratım sürecinin takip edilmesi önemli görülmektedir.

Bu çalışmada Stanislavski sisteminin ayrıntılı tarihsel gelişimi verildikten sonra, model oyun olarak seçilen Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* oyununun metin boyutunda incelenmesi ve rol analizlerinin yapılması ile oyuncuların rol yaratım süreci içerisinde nasıl bir yol izlemeleri gerektiği araştırılacaktır.

1.1. Sorun

Dramatik metinden yola çıkan konvansiyonel tiyatrodaki, oyunun ve rolün yorumlanması önemli bir yer tutmaktadır. Oyun yazarları metinlerini oluştururken roller

ve gelişimleri konusunda yeterli açıklamaları yapmayabilir. Bu durumda rolleri tam ve derin hale getirme görevi oyunculara ve yönetmenlere yüklenmektedir. ‘Oyuncular ve yönetmenler bütünlüklü bir rol yaratımı ve metin incelemesinde Stanislavski sistemi ile ilerlemek istediklerinde nasıl bir yol izlemelidirler?’ sorusunun cevabı olarak Melih Cevdet Anday’ın *İçerdekiler* oyunu üzerinden araştırılmasının yapılması bu çalışmanın sorunu olarak kabul edilmektedir.

1.2. Amaç

Bu çalışma, en genel anlamda, Stanislavski sisteminde rol yaratımı aşamasında metin üzerinden incelemelerin nasıl yapılacağını Melih Cevdet Anday’ın *İçerdekiler* adlı oyunu çerçevesinde bulgulamayı amaçlamaktadır.

1.3. Önem

Stanislavski adını tiyatro ile uzaktan yakından ilgili olan insanların duymuş olabileceği açıktır; fakat sistemin tüm öğelerinin ve örnek bir metin üzerindeki çalışmaların, rol analizlerinin nasıl yapılması gerektiğinin herkes tarafından ayrıntılı şekilde bilinmediği de açıktır. Sistem, kolayca öğrenilebilen pratikler değil, uzun ve disiplinli çalışmalar önermektedir. Bu çalışmanın önemi; Stanislavski sisteminin gelişim aşamalarının öğrenilmesinin yanında bir rol yaratım sürecinde nasıl bir yol izlenmesi gerektiğinin ayrıntılı incelenmesinin yapılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu çalışmanın sonunda ortaya çıkan analizin, Stanislavski sistemi ile rol yaratım sürecinde benzer çalışmalar yapmak isteyen kişilere örnek olacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Stanislavski sistemi, öğrenilmesi ve uygulanması ağır disiplin isteyen bir oyunculuk yöntemidir. Sistemin tüm öğeleri oyuncunun sahnede varlığını haklılaştırmasına ve rolün yaşamasına hizmet etmektedir. Rollerin çalışılması sürecinde metin kaynaklı verili koşulların neler olduğunun bilinmesi ve rolün mantığının bu veriler ışığında kurulması önemlidir. Melih Cevdet Anday’ın *İçerdekiler* oyununun verili koşulların detaylı anlatımı ve rollerin yapısı bakımından ‘Stanislavski sisteminde rol nasıl çalışılmalıdır?’ sorusunun yanıtını açık şekilde verebildiği varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışma, rol yaratım sürecinin ve oyun analizinin yapılmasının Stanislavski sisteminde metin boyutunda nasıl gerçekleşeceği konusunda Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* adlı oyununun ve oyundaki kişilerin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu tezin çalışma konusu Stanislavski sistemi ile Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* oyununun incelenmesidir. Bu incelemenin sağlıklı bir şekilde anlaşılıp Stanislavski sisteminde rol ve oyun analizinin örnek bir metin üzerinden nasıl yapıldığının anlaşılabilmesi için;

Çalışmanın birinci bölümünde; Stanislavski'nin hayatı, sisteminin gelişim aşamaları ve oyuncuların fiziksel donanımlarının incelenmesine,

İkinci bölümünde; Melih Cevdet Anday'ın hayatı, sanat anlayışı, tiyatroya bakışı ve diğer oyunlarının incelenmesine,

Üçüncü bölümünde ise, *İçerdekiler* oyununun, çalışmanın birinci bölümünde detaylı anlatımı gerçekleştirilen, Stanislavski sisteminin öngördüğü şekilde metin ve rol kişileri ile incelenmesine yer verilmiştir.

Literatür taraması yöntemi kullanılarak yapılan çalışmanın sonuç bölümünde, araştırılan ve aktarılan bulguların değerlendirilmesine yer verilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Stanislavski Sistemi Ve Gelişim Evreleri

3.1.1. Stanislavski'nin hayatı

Asıl adı, Konstantin Sergeyeviç Aleyseviç olan Stanislavski, kaleme aldığı otobiyografi türündeki *Sanat Yaşamım* adlı kitabına on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın ilk yarısında dünyada ve ülkesinde yaşanan değişimleri görmesi sebebiyle “İki büyük çağın ayrışım noktası sayılabilecek bir tarihte, 1863'te Moskova'da doğdum (Stanislavski, 2011b, s.1)” cümlesi ile başlar. 1863 yılında başlayan hayatının 1938'de son bulmasına kadar olan süre için Stanislavski şu tarifte bulunur:

(...) domuz yağı mumundan elektrik projektörüne, tarantastan uçağa, yelkenli gemiden denizaltıya, nöbetleşe at ve sürücü değiştirerek hızla giden posta arabalarından radyoya, flintadan büyük Bertha toplarına, toprak köleliğinden komünizme ve Bolşevizme geçiş

ortamında temel düşüncelerimi birkaç kez değiştirmek zorunda kaldığım, çok renkli bir yaşamım oldu (Stanislavski, 2011b, s. 1-2).

Teknolojide ve siyasi yaşamda meydana gelen bu tür gelişmelere tanıklık etmiş olmak, Stanislavski'nin deyimi ile, renkli bir yaşamı işaret etmektedir. Stanislavski'nin oyuncular için bahsettiği hayal gücü ve gözlem kabiliyetlerinin gelişmesinin önemi düşünüldüğünde, şahit olduğu böylesi büyük değişimler hem oyuncu hem eğitmen hem de yönetmen kimliklerinin gelişimi açısından önemli görülmektedir.

Stanislavski'nin hayatı ile ilgili *Yirminci Yüzyıl Öncü Tiyatro* adlı kitabında Aysin Candan şu cümleleri kurmaktadır: “1863 yılında Moskova’da doğan sanatçı (...) varlıklı bir fabrikatör ailesi içinde yetişti (...) sık sık tiyatro seyredilen, hattâ evde oyunlar oynanan bir ortamda büyüdü (Candan, 2003, s.32)”. Sanatsal etkinliklerin içinde büyüyen Stanislavski, kendi oyunculuk sistemini kurarken geçmiş deneyimlerinden de faydalanmıştır. Stanislavski, daha iki üç yaşlarındayken evlerinde sahnelenen oyunlardan birinde yaşadığı anısını ‘en uzak anısı’ olarak hatırladığından bahsetmektedir. Sahnedeki gerçeklik algısı ile ilgili önemli bir farkındalığa işaret eden olay, şu şekilde anlatılmaktadır:

(...) perde yerine kumaş gerili bir sahne kurulmuştu (...) yılın dört mevsimi canlandırılırdı. Ben o zaman iki ya da üç yaşlarındaydım, kışı oynadım. Sahne pamukla kaplanmıştı (...) neye bakacağımı bilmez halde yere oturmuştum. Sahne üzerindeki bu amaçsız, bu utangaç ve anlamsız varlığıma ilişkin ta o zaman bilinçaltı yoluyla hissetmiş olduğum bu duygu, bugün bile içimde capcanlı yaşamakta ve sahneye çıktığım zaman beni korkutmaktadır (Stanislavski 2011b, s. 21-22).

Sanatla iç içe bir aile ortamında büyümüş olmak, ileride oyunculuk alanında ilk sistemi geliştirecek kişi olacak olan Stanislavski için, büyük bir şanstır. Geliştirdiği oyunculuk sistemi içerisinde sürekli altını çizdiği, sahnedeki her hareketin anlamının olması gerekliliği açısından verdiği örnek önemlidir. Stanislavski'nin anısı şu şekilde devam etmektedir:

(...) Bir mum yaktilar, ateş etkisini uyandırmak için mumu küçük bir çalı demetinin içine yerleştirdiler, elime de ateşe atar gibi yapayım diye ufacak bir odun parçası tutuşturdular (...) Odun parçasını mum ışığına yaklaştırmamam şiddetle tavsiye edildi. Bütün bunlar bana saçma görünmüştü. Odunu ateşe gerçekten koymak varken ve ben bunu yapabilecek durumdayken, ne diye sadece koyar gibi yapmalıydım? (...) elimde tuttuğum odun parçasını büyük bir ilgiyle ve merakla ateşe doğru uzattım. Böyle hareket etmek hem kolay hem de hoştu. Çünkü, bir anlamı vardı bu hareketin; çok doğal olduğu kadar akla yatkın bir hareketti de. Hatta öyle doğal ve mantıklıydı ki, sonunda pamuklar tutuştu! (Stanislavski, 2011b, s.22).

Sahnede kendisine verilen ‘-miş gibi yap’ görevini daha çocuk yaşıta mantıklı bulmaması Stanislavski’nin oyuncunun kendi yaratıcı süreçlerine eşlik edecek gerçeklikleri bulması fikrini destekleyen ilk denemesi olarak görülebilir. Stanislavski sahnede anlamlı bir eylem göstermek istemiştir. Sahnede mum ışığı vardır ve odun parçası ateşe gerçekten koyulmalıdır. Gerçekçi oyunculuğu temel alarak yöntem geliştirme arayışına giren Stanislavski’yi ve kurduğu sisteminin en son hali olan “fiziksel eylemler yöntemi”ni anlayabilmek adına onun sanat deneyimlerini bilmek önemli görülmektedir. Stanislavski ailesinin sanata ve eğitime önem vermesi sebebiyle daha çocuk yaşlarda operaları, tiyatro oyunlarını, sirkleri izleme fırsatı bulmuştur. Bu çocukluk deneyimlerinin onda bıraktığı izlenimlerden şu şekilde bahsetmiştir: “İnanıyorum ki, bu opera benim müzik dinleme alışkanlığımın ve beğenimin gelişmesinde, gözümün güzele yönelmesinde yararlı bir rol oynamıştır (Stanislavski, 2011b, s.29)”. Sanatçının izlenimlerinin önemini vurgulayan Stanislavski, hayal gücünü destekleyip geliştirecek her şeyi görmenin ve bu gözlemlerden edinilen deneyimlerden sanat gerçekleştirilirken faydalanılmasını önermiştir. Sanatçının yaratıcı ruhunu ateşleyecek güçlerden uzak kalmaması gerektiğini “Sanatçının iyi oyunlardan, sanattan, konserlerden, müzikten, gezilerden, en akademik olanından en fütüristik olanına kadar her eğilimdeki resimlerden alacağı izlenimlere gereksinimi vardır. Çünkü, sanatçının ruhunu neyin harekete getireceğini, yaratıcı niteliklerin hazinesini neyin açacağını kimse bilmez (Stanislavski, 2011b, s. 35)” sözleriyle dile getirmektedir.

Stanislavski’nin oyunculuk ile ilgili fikirlerinin oluşmaya başlaması ailesi ile birlikte evlerinde yaptıkları tiyatro gösterimleri ile başlar. Stanislavski, gençlik yıllarında ailesinin evinde gerçekleşen piyeslerde aldığı rollerin ve görevlerin üzerinde bıraktığı etkilerden bahsederken “*Bir Bardak Çay* oyunundan sonra, ‘Tanrım, sanatla uğraşmak ne rahat, ne hoş,’ diye söylenmişim. *İhtiyar Matematikçi* oyunundan sonraysa, üzgün üzgün, ‘Sanat ne kadar zor, ne kadar azap verici!’ diye söylenmişim (Stanislavski, 2011b, s.60)” anlatımlarında bulunur. Rolü ile aktör arasında kurulamayan bağın verdiği acının tarifini yapan Stanislavski, oynamak durumunun kolay görünen; fakat kendi içinde sistemli kuralları ile gerçekleşmediğinde nasıl işkenceye dönüşebileceğinden bahsetmiştir. Ailesi ile birlikte gerçekleştirdikleri oyunlar sonucunda bedensel eksikliklerinin de farkında varan Stanislavski, bedenini ve sesini geliştirici çalışmalarda bulunur. Rose Whyman *Oyunculukta Stanislavski Sistemi* kitabında bu konu ile ilgili şu cümleleri kullanır: “Ses ve duruş sorunları olarak algıladığı konularda kendisini

düzeltilmek için yoğun bir çaba gösterdi (Whyman, 2008, s 44)”. Bu örnek ile birlikte Stanislavski’nin sisteminde oyuncular için önerdiği fiziksel donanım öğelerinin kurallarını oluştururken kendi sahne deneyimlerinden de etkilendiği görülmektedir.

Stanislavski kabul edildiği tiyatro okulundan: “(...) bu okul Imperial Little Theatre adıyla, Ştçepkin’in kendisi tarafından ‘Ştçepkin Evi’ olarak kurulmuştur (Stanislavski, 2011b, s. 88)” sözleriyle bahseder. Kazandığı tiyatro okulunda kendisinden yaşça küçük insanlarla bir arada eğitime başlayan Stanislavski, o yıllarda yapmakta olduğu işleri de şu şekilde sıralar: “(...) bir fabrikatör, Müzik Derneği yöneticilerinden biri ve birçok yardım kuruluşunun başkanıydım (Stanislavski, 2011b, s. 89)”. Birçok işi aynı anda yürüten Stanislavski’nin yoğunluğu sebebiyle üç hafta kadar devam ettiği okulun eğitimi ile ilgili söyledikleri ileride geliştireceği sisteminin o dönemlerde de arayışı içinde olduğunu göstermektedir:

Belli bir rolü oynamak konusunda topluca ya da tek tek eğitildikse de, sanatımızı öğrenmiş değildik. Bunu sağlayacak temel ilkeler yoktu çünkü. Bilimin süzgecinden geçirilmemiş birtakım pratikler öğrettiler bize. Benim istediğim bu değildi (...) Bir tek şeyi düşünmeye başladım: kendi kendim olarak kalmak, olabileceğim ve olmam gerektiği kadar doğal olmak (Stanislavski, 2011b, s.89)”.

Ne olmaması gerektiğini gören Stanislavski, kendisi ve tiyatro algısı için önemli bir deneyim kazanmıştır. Doğada var olan doğallığı bilimle birleştirerek gerçekleştirmek istediğinin farkına varmıştır. Oyunculuk konusunda farkındalığı artmış olsa da amatör topluluklarla sahneye çıkmaya devam eden Stanislavski, adını alış hikâyesini de şu şekilde anlatır:

Ne yapabiliyordum? Oynayacak başka yer yoktu, bense oynamak için can atıyordum. Amatörler arasında kumarcılar, sokak kadınları vardı. Ben mevki sahibi biriydim, Rus Müzik Derneği yöneticisiydim. Bu tür kişilerle sahneye çıkmak, adım sanım yönünden benim için tehlikeli olabilirdi. Uydurma bir adın ardına gizlenmem gerekti. Gerçek kimliğimi belli etmeyecek acayip bir ad aradım. Bir zamanlar, Doktor Stanislavski adında bir amatör tanıdım. Sahneden çekilmişti, oynamıyordu artık (...) bu adı almaya karar verdim (Stanislavski, 2011b, s. 145).

Üzerindeki baskı sebebiyle ismini başka bir amatör oyuncudan alan Stanislavski, tanınmayacağını düşünmüş olsa da ailesi sahte adı ile sahneye çıktığı oyununu izlemeye gelmiştir ve babası: “Oynayacaksa edepli bir topluluk, edepli bir repertuvar seç kendine (Stanislavski, 2011b, s. 146)” uyarılarında bulunmuştur. Stanislavski takma adını kullanan Konstantin, ileride geliştireceği oyunculuk sisteminin Stanislavski Sistemi

olarak dünyanın her yerinde duyulacağını o zamanlar tahmin etmese de baskı ve imkansızlıklara rağmen tiyatrodan kopmamıştır.

Stanislavski daha sonra maddi olarak da destekleyeceği *Moskova Sanat ve Yazın Topluluğu*'na topluluğun kurucularından birisi olarak katılmıştır:

(...) Moskova Sanat ve Yazın Topluluğu, Stanislavski, Kommisarzhevski, ünlü bir sanatçı olan Fedor Sollogub ve Stanislavski'nin Racini ve Gogol oyunlarında yönetmenliğini yapıp onu ailesinin görüşlerine rağmen amatör oyunculuğun ötesinde idealler peşinde koşmaya ikna eden yönetmen, yazar ve aktör Fedotov tarafından kuruldu (...) Stanislavski topluluğun çalışmalarını kendi kişisel servetiyle destekledi. 1889'da Comédie Française ile Paris Konservatuarı'nı ziyaret ettiyse de, genel olarak yine öğrencilerin öğretmenleri taklit etmesine dayanan eğitim yöntemlerinden etkilenmedi (Whyman, 2008, s.47).

Sanat ve Edebiyat Derneği olarak da bilinen *Moskova Sanat ve Yazın Topluluğu*'nda Stanislavski, birçok oyunda görev almıştır. Tiyatro yöneticiliği anlamında ilk denemelerini de burada yapan Stanislavski: “(...) Puşkin ve Shakespeare oyunlarında oynadı (Çalışlar, 1995, s.597)”. Toplulukta, rol aldığı oyunlardaki karakterlerini anlayabilmek adına çabalarda bulunmuştur. Bu çabalarından birisi, Aleksandr Puşkin'in *Açgözlü Şövalye* adlı oyunundaki rolünün içsel yaşamını bulabilmek için kendisini bir mahzene kapattırmasıdır. Bu deneyimi sonucunda Stanislavski, şu çıkarımlarda bulunmuştur: “Anladım ki, bir trajedyen olabilmek için kendimi farelerin cirit attığı karanlık, soğuk ve rutubetli bir mahzene hapsedmem yeterli değil. Bundan daha başka bir şey gerekliydi. Ama, ne? (...) Kimse söyleyemezdi bunu bana (Stanislavski, 2011b, s.158)”. Oyuncu olarak yaşadığı sancılı süreçten bahseden Stanislavski, rolünü anlayabilmek adına özverilerde bulunurken tiyatro konusundaki eksiklikleri de fark etmeye başlamıştır. Yaratımın organik yapısını çözmeyi anlayabilmek için gerçek sanatın nasıl olması gerektiğini, yıllar içerisindeki deneyimleri sonucunda; “(...) gerçek sanat bir aktöre, üstün bilinçli organik yaratıcılığa ulaşmak için bilinçaltı yaratıcı benliğini bilinç yoluyla nasıl uyandırabileceğini öğretmelidir (Stanislavski, 2011b, s. 168)” şeklinde betimlemektedir. Oyuncu, yaratıcı güçlerini doğadan ve çevresinden yaptığı gözlemlerle, sanat algısını gördüğü okuduğu, izlediği ve yorumladığı eserlerle geliştirdikçe bilinçli bir yolla bilinçaltını çalıştırmış da olacaktır. Oyunculuk ve yönetmenlik adına düşünceleri gelişmeye başlayan Stanislavski'yi, Saxe- Meiningen Saray Tiyatrosu'nun turnelerle Rusya'da gerçekleştirdikleri oyunlarını izlemek de etkilemiştir. “Meiningen Topluluğu'nu 1885 ve 1890'daki Rusya turnelerinde izlemesi, onun için bir dönüm noktası oldu (Candan, 2003, s. 32-33)”. Meining Topluluğu'nun yönetmenlerinden

Kronek ile tanışan Stanislavski, onun despot çalışma sistemini kendisine örnek alış hikâyesinden şöyle bahsetmektedir:

Kronek'in kendine egemenliği, soğukkanlılığı hoşuma gitti. Bu yüzden ona benzemek istedim. Zamanla ben de despot bir yönetmen oldum. Ben nasıl Kronek'i örnek aldıysam, çok geçmeden Rus yönetmenlerinin büyük çoğunluğu da despotluk konusunda beni taklit etmeye başladı. Derken, ortaya başlı başına bir despot yönetmenler kuşağı çıktı. Ne yazık ki, hiçbirinde Kronek'in ve Meiningen Dükü'nün yetenekleri yoktu (Stanislavski, 2011b, s.201).

Zaman içerisinde Kronek'in rolün ruhsal içeriğine inme konusundaki çalışmalarını daha iyi anlayan Stanislavski, Meiningen Topluluğu'nun kendi üzerindeki etkisini: "(...) yönetmenin despotluğu ilkesinin yanlışlığını anlayacak bilince eriştiğimde, Meiningen oyuncularının bize getirdiği yeniliği, yani tiyatrodaki ruhsal içeriğe inme yolunda Kronek'in benimsediği yöntemleri değerlendirebildim (...) Onlara karşı duyduğum gönül borcu sınırsızdır (Stanislavski, 2011b, s.201)" şeklinde anlatmaktadır. Yönetmenin oyuncu ve en son aşamada seyirci üzerinde yaratılacak etkiyi başarma konusundaki disiplin anlayışlarından öğrendiklerini sanatsal olgunluğa erişince anlamış olsa da Stanislavski, Meiningen Topluluğu'ndan çok şey öğrendiğini kabul etmektedir.

Sanat ve Edebiyat Derneği'nde amatör çalışmalara devam etmiş olsa da Stanislavski'nin hayali, tiyatro adına daha ciddi çalışmaların yapıldığı bir topluluktu. Bunu da beraber uzun süre çalışacak oldukları ve tiyatro için eğitmen, piyes yazarı, eleştirmen ve yönetmen kimlikleri ile tanınan ve tiyatro adına önemli bir yerde duran Vladimir Nemiroviç-Danchenko ile başlatacağı. 21 Haziran 1897 tarihinde Stanislavski'nin evine Danchenko tarafından bir kart bırakılmıştı. Kartta: "Mektubumu aldınız mı? Yarın, yani Çarşamba günü Moskovaya döneceğinizi söylediler. Yarın saat birde Slav Pazarı'nda olacağım. Orada görüşebilir miyiz? Görüşemezsek, nerede, kaçta görüşebileceğimizi bu adrese yazın (Nutku, 1963, s.79)" yazıyordu. Aldığı bu kart Stanislavski'yi fazlasıyla heyecanlandırmıştı. *Sanat ve Edebiyat Derneği'*ndeki yönetmenlik çalışmalarından sonra sürekli olarak kendisine şu soruyu soruyordu: "Sanatın cennetine bilinçli girebilmek için başvurulacak hiçbir teknik yok muydu acaba? Teknik bu umudu gerçekleştirme olanağını sağladığı gün, sahne sanatçılığımız tam bir sanat haline gelecektir (Stanislavski, 2011b, s. 214-215)". On dokuzuncu yüzyıl tiyatro adına yeniliklerin denendiği bir dönem olmasına rağmen, yöntem ve teknik eksiklikler tiyatronun tam bir sanat oluşuna engel olmaktaydı. Stanislavski kendi amatör çalışmaları sonucunda varlığından emin olduğu bu eksikliği gidermek için gereken ne varsa yapmak istiyordu. Oyuncunun esin kaynağının gizli olduğu bilinç mağaralarına nasıl girilebilir ve

bu devamlı istenilen anda nasıl canlandırılabilirdi? Bunun gibi sorular ve tiyatro sanatı ile ilgilenen insanların disiplin eksikleri gibi sorunlar sebebiyle kurallı bir bütün haline getireceği ve devamlı gelişmeye açık olan sisteminin ilk adımını, *Moskova Sanat Tiyatrosu*'nu Danchenko ile beraber kurarak, atmıştır. Danchenko'da Stanislavski ile aynı endişeler içerisindeydi ve bütün oyunculuk tarihini etkileyecek çalışmalarına beraber başladılar. Slav Pazarı'nda on sekiz saat süren çalışmalarının ardından tiyatronun sorunları ve nelerin eksik olduğu konusunda tartışıp belli kararlara vardılar. "Stanislavski oyunların seçimleri üzerinde Dançenko'ya tam yetki veriyor, buna karşılık oyunların sahnelenmesinde kendi de tam yetki istiyordu (...) İleride bu durumun bozulmaması için de aralarında bir sözleşme imzalamışlardı (Nutku, 1995, s.155)". Yapılan bu anlaşma, ikisi için de kendi alanları içerisinde özgürce çalışabilme imkanını tanımıştır.

Tiyatro adına çalışmalara başlayan Stanislavski ve Danchenko, kendilerinden önce tiyatrodaki sorunlara ilişkin çözüm arayıcısı olan tiyatro isimlerinden etkilenmişlerdir. Bu isimlerden birisi de Rus Tiyatrosu'nda gerçekçiliğin ilk savunucularından Schepkin'dir. Özdemir Nutku, *Modern Tiyatro Akımları* kitabında bu durumdan şu şekilde bahsetmektedir:

Maly (Küçük) Tiyatroyu, Stanislavski ile Danchenko'nun tiyatrosundan önce, Rusya'nın en önemli tiyatrosu yapan Schepkin'dir. Burada, önerdiği ilkelerini deneme yoluna koymuş, birçok yeni anlayışta oyuncu yetiştirmiştir. Schepkin öldükten sonra, onun yerini hem oyun yazarı, hem de tiyatro yönetmeni olan Ostrovski doldurmuştur. Stanislavski'nin sonradan belirttiği sahne disiplini Ostravski'nin yönetiminde ilk kez anlam kazanmıştır (...) Slav Pazarı'nda buluşan Stanislavski ve Daschenko Maly Tiyatrosu'nun yerini alacak, hatta ondan ileri bir tiyatro topluluğu olacak bir topluluk üzerine anlaşıyorlardı (Nutku, 1963, s.81).

Dönemin tiyatro sanatındaki eksikliklerin giderilmesini önemli görmüşler ve kuracakları yeni oluşumun dağılmaması için önce bu eksiklikleri ve bazı kuralları belirleme yoluna gitmişlerdir. Bu kurallar şu şekilde sıralanmıştır:

Küçük rol diye bir şey yoktur, ancak küçük oyuncu vardır.

İnsan sanatı sevmeli, sanatta kendini değil.

Bugün Hamlet, yarın figüran, ama figüran olmak için de kesinkes sanatçı olmak zorundasınız.

Ozan, oyuncu, ressam, terzi, dekorcu, aksesuarci -hepsi de bir tek amaca hizmet ederler. Bu amaç ise yazarın yapıtına koyduğu temeli oluşturur.

Tiyatronun yaratıcı yaşamına karşı her türlü başkaldırı bir cinayettir.

Geç gelme, tembellik, kapris, huysuzluk, kötü karakter, rolünü ezberlememek, bir şeyi iki kez yineleme ve yineletme alışkanlığı, bunların hepsi de bizim uğraşımıza aynı derecede zararlı olduklarından, köklerinden sökölüp atılmaları gereklidir (Stanislavski, 2011b, s. 302).

Stanislavski ve Danchenko uzun saatler süren ilk çalışmalarında tiyatronun temel problemleri hakkında fikir birliği yaptıkları görülmektedir. Belirledikleri maddeler, zaman içerisinde geçerliliğini kaybetmeyecek, tiyatronun hem disiplin hem de ahlaki boyutunu ilgilendiren konular olarak görülmektedir. Stanislavski'nin sistemi içerisinde oyuncudan istediği oyunculuk hünerini yerine getirmek dışında bir sanatçı olarak uygulaması ve edinmesi gereken disiplini de betimlediği için sıralanan maddelerin önemli olduğu düşünülmektedir.

Stanislavski ve Danchenko: “Kendi tiyatro etiklerini oluşturup eski oyunculuk yöntemlerini reddettiler ve 1898’de yüksek standartta oyunculuk ve oyun sahnelemeye adanmış bir ‘halk tiyatrosu’ haline gelecek olan *Moskova Sanat Tiyatrosu*’nu kurdular (Whyman, 2008, s.50)”. İddia ettikleri gibi yüksek hedeflere ulaşmaları için fazla çalışan *Moskova Sanat Tiyatrosu*’nun tüm üyeleri bazı kötü eleştirilerle de karşı karşıya kalmışlardır. Stanislavski bu kötü eleştirilerden ve çözümlerinden şu şekilde bahseder: “Tiyatronun dışında, hızla aleyhimize bir hava yaratılmaya girişildi. Sosyete de olsun, basında olsun bazı kişiler, Moskova’da bizi bekleyen başarısızlık söylentilerini gümbürtüyle çevreye yaymaya başladılar (...) Çevremizde yaratılan düşmanca duygular bizi daha çok çalışmaya zorladı (Stanislavski, 2011b, s. 3008-309)”. Eski tiyatro anlayışının yerine yeni ve gerçekçi tiyatro anlayışı ile hareket eden, klişelerden uzak duran bir tiyatro ekibi olan *Moskova Sanat Tiyatrosu* ekibi, çok çalışıp istedikleri başarıya kavuşmuştur. “MST’nin başarısı kesinlikle Anton Çehov’la bağlantılıydı. Stanislavski’nin 1898’de Martı’yla başlayan Çehov oyunlarına izleyici ve aktör için gerçeği yaratma çabasıyla doğalcılık ayrıntıları egemen oldu (Whyman, 2008, s. 51). Yönetmen olarak *Moskova Sanat Tiyatrosu*’unda izlediği yolları Stanislavski şu şekilde anlatır:

(...) provalardan sonra onunla (oyuncuyla) ayrıca çalışırdım, dikkatli oyuncuyu da dilediğini yapsın diye özgür bırakırdım (...) Oyuncunun yapacak bir ses tonu ve yanlış duyguyla konuşmasına karşılık onun oyundaşına, sözcüklerin anlamlarına uygun olarak ve yalın bir yolda konuşmayı öğrettim. Yalınlık ve gerçeklik dikkatli oyuncuyu o saat dize getirdi (...) Başka zamanlarda, herkesi ortak bir anlayışta birleştirmek gerektiğinde, Meiningen Oyuncuları’yla çalışan Kronek’in yöntemlerinden öğrenmiş olduğum sahne yönetmeninin despotizmine başvurdum (Stanislavski, 2011b, s. 310-311).

Topluluğun oyuncularını kısa bir süre içinde eğitip, oyunları hazır hale getirebilmek adına baskıcı bir yönetmen şekline de girdiğini itiraf eden Stanislavski, yaptıklarını yeni ve gerçek bir tiyatroyu oluşturmak adına yapmıştır. Süsten uzak, sade ve etkileyici

yapımları seyircilere sunmuştur. Sahne düzeni konusunda da yenilikler getiren Moskova Sanat Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen bütün bu yenilikler, dönemin Rus Tiyatrosu için devrim niteliği taşımaktadır:

O güne kadar geçerli olan tek tip dekor yerine her oyunun kendine özgü atmosferini yaratan eviçi mekanlar kullanılmaya başlandı. Aksesuarda, sahne gereçlerinde doğal ayrıntılar önem kazandı. Sahnede dördüncü duvarı çağrıştıran, ilginç, değişik açılardan oda kesitleri bulunuyor, oyuncular bazen seyirciye sırtı dönük biçimde yerleştiriliyordu. Önceleri tam aydınlık olan bir sahnede oynanan tablolar, durum gerektiğinde yarı aydınlık loş ışıklarla oynanmaya başlandı (...) gelenek haline gelmiş olan, oyuncunun konusuyla ilgili ya da ilgisiz bir açılış müziğinden vazgeçildi. Orkestra gerekiyorsa bu sahne arkasında, seyircinin görmeyeceği bir alanda yer alıyordu (Candan, 2003, s. 33-34).

Gerçekçi bir tiyatro anlayışı temeline oturtulan yenilikler melodramatik yapıdan çok uzaktır. Doğal ve yalın olan aranmıştır. Gerçeğin yanılsaması; dekor, kostüm, ışık, aksesuar ve yeni bir oyunculuk anlayışı ile yeniden kurulmaya çalışılmıştır. Basmakalıp olandan uzak durulmuş, sanatsal bir sahne gerçekliği arayışına girilmiştir.

Stanislavski: “1912’de Moskova Sanat Tiyatrosu’na bağlı 1. Stüdyo’yu, 1916’da 2. Stüdyo’yu, 1920’de 3. Stüdyo’yu, 1922’de de 4. Stüdyo’yu açtı; Devrimden sonra Bolşoy Tiyatrosu’nda opera sahnelemeye başladı. Moskova Sanat Tiyatrosu’nu Avrupa ve ABD gezisine çıkardı (Çalışlar, 1995, s.597)”. Stüdyo’ların başardıkları ve başaramadıklarından hareketle sistemi için yeni yollar ve yöntemler geliştiren Stanislavski, oyuncular için ses nefes ve beden egzersizleri konusunda çalışmalar yapıyordu. “MST 1919’dan itibaren tiyatroların uluslaştırılmasıyla Moskova Akademik Sanat Tiyatrosu- MAST olarak tanınır oldu (Whyman, 2008, s. 59)” Stanislavski, tüm sanatsal birikimleri neticesinde, sistemin başlangıç aşamalarında, kendisine birçok soru soruyor ve cevaplar arıyordu. Bu sorulardan hareketle öğrenmek istediği şeyin ne olduğuna karar veren Stanislavski, şunları söylemiştir: “(...) öğrenmek istediğim, istenç yoluyla esinin belirmesini sağlamak için elverişli koşul nasıl yaratılabilir sorunuydu (...) daha sonra öğrendiğime göre yaratıcı ruh durumu, esinin kolayca doğmasını sağlayan ruhsal ve fiziksel ruh durumudur (Stanislavski, 2011b, s. 458-459)”. Sorular ve bulunan cevaplar, Stanislavski’yi oyuncunun yaratım süreçlerinin aşamalarına ve sistemini oluşturan içsel ve dışsal öğelerin varlığına götürecektir. Sanatsal olgunluğa eriştiği dönemde sağlık sorunları da başlayan Stanislavski için Whyman şunları yazmıştır: “1928’de Üç Kız Kardeş’in bir perdesinin de sahnelendiği MAST’ın otuzuncu yılı kutlamalarındaki gala gösteriminde kalp sorunu yaşayınca Stanislavski oyunculığa son

verdi (...) Oyunculugu bıraktıktan sonra kuram ve yöntemlerinin uygulanması başkalarını gözlemlemeye dayandı (Whyman, 2008, s. 59-60)”. Stanislavski, 1935 yılında Opera-Tiyatro Stüdyosu kurmuş ve iki oyunun provaları devam ederken 1938 yılında hayata veda etmiştir. *Sanat Yaşamım* adlı kitabının son sayfalarında; bütün hayatı boyunca tiyatro adına verdiği çabayı şu sözlerle özetlemiştir:

Bilinçaltına giden bilinçli yolu bulamamak yüzünden, aktörler ruhsal tekniği yadsıyan yıkıcı önyargılar edinmişler, sahne sanatının üst katmanlarında bocalayıp derine inemedikleri için boş teatral bencilliği esin olarak benimsemişlerdir. Aktör için son derece tehlikeli olan bu durumla savaşacak bir tek yol biliyorum. Bu da, uzun araştırmalar sonucunda elde ettiğim sonuçları sağlıklı bir sistem içinde ortaya koyarak aktörlere, sahneye çıkma özlemi çekenlere yol göstermek; kendileri ve rolleri üzerinde yapacakları çalışmaları verimli kılmak; gerçek sahne esininin doğmasını sağlayacak koşulların nasıl yaratılabileceğini, gerektiği anda da bu esinin nasıl çağırılabilceğini göstermek üzere bir dizi alıştırmalar vermekten ibarettir (Stanislavski, 2011b, s. 568).

Stanislavski’nin uzun çalışmalar ve denemeler sonucunda tiyatro sanatı için öngördüğü sistemi, katı ve değiştirilemez bir yolu değil, bir keşif yolculuğunu öngörmektedir. Oluşturulan sistem; oyunculara ve yönetmenlere, ruhsal bunalımlardan uzak, bilinçli bir yaklaşımla çözümlenecek faydalı bir yol göstericiliği sunmaktadır. Esin denilen ve gizli olduğu yerden çıkması beklenen mucizenin, bilinçli bir yolla ortaya çıkarılması ve ortak yaratım süreçlerinin başlayabilmesi için kontrollü bir harita sunan sistemin anlaşılması ve onun daima ileriye taşınması Stanislavski’nin sanat olgunluğuna erişmeye başladığı günden beri özlemini çektiği ana konudur.

3.1.2. Stanislavski Sistemi’nin gelişim evreleri

Stanislavski, oyunculuk sanatı için gerçekleştirdiği yeniliklerle tiyatro adına devrim niteliğinde bir duruş sergilemiştir. Kendisinden önce Rusya’da ve dünyada var olan ve kabul görmüş oyunculuk anlayışını reddederek, tiyatronun doğasına uygun ortak yaratım süreçleri içerisinde hareket ettirici güçleri de barındıran bir sistem geliştirmiştir. Stanislavski, oyunculuk sanatı için sistem önerisinde bulunup, bunu döneminin zorlukları içerisinde gerçekleştirebilmiş ilk kişi olma özelliği ile de dünya tiyatro tarihi açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Stanislavski, tiyatro konusunda yaşanan aksaklıkların temelinde oyuncuların belli bir teknik eksiklik sonucunda esine bağlı oynamalarının olduğunu bilincine vardıktan sonra, bunu değiştirmek adına araştırmalar yapmaya başlamıştır. Esin, her zaman hazır

olan ve istenilen anda kullanılan bir olgu değildir ve oyuncu sahnede seyirci karşısındayken esinin gelmesini beklememelidir. ‘İşi şansa bırakmayan tekniklerle geliştirilen bir sistem araştırmasına giren Stanislavski, kendi adıyla anılan sistemini geliştirirken nasıl bir yol izlemiştir?’ sorusunun cevabı ve sistemin nasıl geliştiğinin anlaşılması için kurulan stüdyo çalışmalarının bilinmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun ortaklarından olan Stanislavski, oyuncunun kusurlardan arınmış bir içsel tekniğin yaratılmasının mümkün olup olmadığını, rastlantıdan uzak bir sahne başarısının olup olamayacağını araştırmak için, öğrencileri ile birlikte gösterim amacı olmadan (Meyerhold’un yönetimindeki Tiyatro Stüdyosu hariç) çalışmalara girişmiştir.

İlk stüdyo deneyimi Vsevelod Meyerhold’un yönetiminde kurulan Tiyatro Stüdyosu’dur. “Stanislavski, Meyerhold’u stüdyosu ile başbaşa bırakır ve (...) taşra turnelerine çıkar (...) Rusya’daki politik kargaşanın grubu dağılma krizi ile karşı karşıya getirmesi ve stüdyoda Stanislavski’nin düşüncesinin aksine rejî buluşlarına dayalı bir anlayışın kökleşmesi bir premier bile yapmadan stüdyonun kapanmasına yol açar (Esen, Tanyel, 1997, s. 353)”. Bu ilk stüdyo denemesi başarısız olsa da Stanislavski, sonraki dönemde kendi teknik buluşlarını öğrencileri ile birlikte deneyeştireceği stüdyo çalışmalarına geçmiştir. Stanislavski’nin öğrenmek istediği şey şudur: “(...) istenç yoluyla esinin belirmesini sağlamak için elverişli koşul nasıl yaratılabilir sorunuydu (Stanislavski, 2011b, s. 459)”. Bu sorunu çözümlenebilmek için stüdyo çalışmalarına devam etmiştir. Kurduğu I. Stüdyo’da sisteminde yapı taşı olacak araçları bulgulamaya ve uygulamaya başlamıştır:

(...) öğrencisi Sulerzhitski aracılığıyla doğu felsefesinden yararlanarak içsel bir yoğunluğa ulaşmanın araçlarını araştırır. Yoga, karşılıklı ışın yollama, dikkat çemberi gibi egzersizler yoluyla oyuncuların birbirine ve seyirciye iç aksiyon aktarması üzerine çalışır. Mim çalışmalarından yararlanarak oyuncunun anlatım olanakları üzerine deneyler geliştirilir. Sihirli Eşerler kavramı bu dönemde yazıya dökülür (Esen, Tanyel, 1997, S. 353).

Stanislavski, birinci stüdyoyu sistemini öğretmek amacıyla kurmuş olsa da: “(...) stüdyo çalışmalarının Moskova Sanat Tiyatrosu provalarından arta kalan zamanlarda yürütölmek zorunda olması (...) Daha ilk stüdyo yapımında (...) yaşanan kriz (Karaboğa, Yaralı, 2005, s.127)” gibi sebeplerle stüdyo kapanmak zorunda kalmıştır. Yeterince vakit ayıramayan ve oyuncu krizleriyle bölünen stüdyonun devamında Stanislavski, ikinci stüdyo çalışmalarını başlatır. Stüdyoya daha fazla vakit ayırabilmek için Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki sorumluluklarından ayrılan Stanislavski’nin planladığı stüdyo çalışması

şöyledir: “II. Stüdyo adını verdiği stüdyoda artık bağımsız bir stüdyodur ve üç senelik bir tiyatro okulu olarak tasarlanır (Esen, Tanyel, 1997, s. 353)”. Üç sene eğitimden geçirip sistemini öğreteceği öğrencileri ile tasarladığı plan, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda görev almalarını sağlamaktır; fakat bu gerçekleşemez. “Moskova Sanat Tiyatro’su içinde hakimiyeti ele geçiren muhafazakâr yapı bu okuldan gelenleri ufak rollere ya da kendini gösterme imkânı vermeyen prodüksiyonlara kaydırarak bu niyeti suya düşürür (...) ve stüdyo kapanır (Esen, Tanyel, 1997, 354)”. İlk iki stüdyoda, aksiliklere rağmen, yöntemini geliştirmeye devam eden Stanislavski’nin, kurduğu üçüncü stüdyo, fiziksel eylemler yöntemini geliştirdiği döneme denk gelmektedir. Bu stüdyo Vantangov ile yürüttüğü çalışmaları kapsamaktadır. “Stüdyoda ‘farklı koşullar içerisinde farklı aksiyonlar üretme’ üzerine doğaçlamalar geliştirilir (...) Stanislavski hakkında pek bir şey bilmediğimiz dördüncü stüdyoyu, Opera Stüdyosu’nu açar (Esen, Tanyel, 1997, s. 354)”. Selda Ergün, *Oyuncu Yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski’nin Fiziksel Eylemler Yöntemi* adlı makalesinde Stanislavski’nin son dönem çalışmaları ile ilgili şunları anlatmaktadır:

Stanislavski refleksler üzerinde çalışma yapan fizyologlardan Ivan Sechenov ve Ivan Pavlov’dan da etkilenecek coşkular ile fiziksel eylemler arasında etkin bir bağ bulunduğu fark etmiş ve yöntemini yeniden oluşturmaya girişmiştir. 1935 yılında Stanislavski bu düşüncelerini sistemli bir araştırmaya dönüştürmek için “Opera- Dramatik Stüdyo”yu kurmuştur. Bu stüdyoda temel araştırma konusu “fiziksel eylemler yoluyla analiz yöntemi” olarak belirlenmiştir. Stanislavski yaşamının son dönemindeki bu çalışmalarda fiziksel eylemleri oluşturan öğeleri, coşku belleği gibi metafizik ve psikolojik alanlarda aramak yerine, doğrudan oyuncunun bedensel hareketlerine yönelik araştırmalara girişmiştir (Ergün, 2012, s. 69).

Üçüncü ve dördüncü stüdyoları sisteminin olgunluk döneminin çalışmalarını kapsayan Stanislavski; bu stüdyo çalışmaları: “(...) oyuncunun yaratıcı ruh durumuna girmesi için, salt imgesel ve psikolojik -içten dışa- bir arayış ve analizin değil, gövdesel eylem ve gövdesel amaçların da etkili olabileceğini göstermesi açısından (Karaboğa, Yaralı, 2005, s.137)” önemli görülmektedir.

Sistem, son aşamadaki bilinçaltına bilinç yolu ile ulaşarak yaratıcı ruh halini alana kadar birçok aşamadan, deneyden ve çalışmadan geçmiştir. *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabında Stanislavski: “İster dışa doğru, ister içe doğru, sahne üzerinde oynamak gerekir. (Stanislavski, 2011a, s.36)” cümlesini kurmuş olsa da Stanislavski’nin oyunculuk

sistemini anlayabilmek için sistemin gelişim evrelerini bilmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

3.1.3. Psikolojik eylemler yöntemi

Psikolojik Eylemler Yöntemi, Stanislavski'nin ilk dönem çalışmaları olarak bilinen araştırmalarını kapsamaktadır. Bu dönemde Stanislavski, *Moskova Sanat Tiyatrosu*'ndaki ortağı Danchenko ile çatışmalara girmesi pahasına, stüdyo çalışmalarında, tiyatrodaki yaratıcı ruh durumunun canlandırılmasının nasıl sağlanabileceği sorusuna cevap aramış ve sistemini geliştirmeye başlamıştır.

Sonia Moore'un, *Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı Stanislavski Sistemi* adlı kitabındaki: “(...) Stanislavski oyuncunun sahne üzerinde, yaşayan bir insan inşa etmesini mümkün kılacak bir teknik üzerinde çalışmaya başladı (Moore, 2016, s.31)” cümlesi Stanislavski'nin yaşadığı çağın sanat akımlarının etkisi ile hareket ettiğini de göstermektedir. On dokuzuncu yüzyılda meydana gelen toplumsal olaylar neticesinde ve kendisinden önceki akımlardan olan romantizm akımına tepki olarak gelişen gerçekçi akımın tiyatrodaki etkilerini gösteriyor olması, elbette ki Stanislavski'yi etkisi altına almıştır. Dünya toplumlarında hem ekonomik hem ekinsel hem de bilimsel değişimler toplum hiyerarşilerini etkilediği kadar elbette ki sanatı da etkilemiştir. Endüstri devriminin yaşanması ile üretim araçları değişmiş, ulaşımda yenilikler meydana gelmiş ve hızlı iletişim yolları açılmıştır. Büyük fabrikaların açılması, sermaye piyasasının rekabetçi yaklaşımları toplumda yeni değer yargıları ve sınıfları oluşturmaya başlamıştır. Bunun gibi ciddi toplumsal ve küresel değişimler sonucunda romantik akımın birey odaklı yaklaşımlarına ilgi gittikçe azalmaya başlamış, yaşamın gerçek ve zorlu sorunlarını yansıtmayı hedefleyen gerçekçi akım kendisini göstermeye başlamıştır. Bu aşamada gerçekçi akımın tiyatro sanatında ne gibi yeniliklerin önünü açtığından ve Stanislavski'yi nasıl etkilediğinden bahsedilmesi önemli görülmektedir

En genel anlamıyla gerçekçi tiyatro: “gerçekçi sanat anlayışı ve yöntemi içinde yer alan tiyatro (Çalışlar, 1993, s.73)” olarak bilinmektedir. “Gerçekçi Tiyatro’da konu doğrudan doğruya yaşamdan alınır, konuşmalar gerçek yaşam içinde gelişen mantıkla, çarpıtılmaksızın kurulur; sahne düzeninde biçimselleştirmeye yer verilmez, yaşamda olduğu gibi olmasına çalışılır; sahne ve giysi tasarımının da yalın, abartısız olmasına özen gösterilir. Gerçekliğin benzeş bir yansısını yapılaştırmaya çalıştığı için Gerçekçi Tiyatro’nun belli bir ‘biçim’i yoktur (Çalışlar, 1993, s.74)”. Yaşamdaki gerçeğin bir

modeli olarak seyirciye sunulan sahnedeki gerçeklik, hayattaki yalın hali ile gösterilmeye çalışıldığından net bir biçim önerilmemiştir. Amaç, seyircide hayatın gerçeklerine dair bir bakış açısı oluşturmak, onları saf yalın hali ile yaşamla karşılaştırmaktır.

Oscar Gross Brockett *Tiyatro Tarihi* kitabında gerçekçiliğin başlangıcı ile ilgili açıklamalarda bulunurken Auguste Comte'un bu konudaki çalışmalarının ve tartışmalarının öneminden bahseder ve şöyle devam eder: “(...) Comte tüm bilginlerin nihai amacının insan yaşamını iyileştirmek olduğunu düşünerek tüm bilimlerin, bilimsel yöntemin dikkatle uygulanmasından sonra insan davranışını tahmin etmede gerekli bilgiyi sağlayacak ve toplumu denetleyecek olan sosyolojiye katkıda bulunmalarının şart olduğunu tartışmıştır (Brockett, 2000, s. 444)”. Comte'un en basit tanımıyla insan ve toplum davranışlarını inceleyen bilim olarak görülen sosyoloji bilimini tüm diğer bilimlerin uğraması gereken bir durak olarak göstermesi, tiyatro özelinde düşünüldüğünde mantıklı bulunmaktadır. Küresel anlamda da bireysel anlamda da insan odaklı olan tiyatronun uğraşının temelinde ilişkiler bütünü yatmaktadır. Tiyatro sanatının bilimine yaklaşmak isteyen Stanislavski de gerçekçilik akımının öngördüğü ilkelerden etkilenmiştir. Gerçekçi akımın ilkelerinin temelinde: “Sanatın, aslına sadık kalarak hakikati yansıtması; hakikate yalnızca doğrudan gözlem sonucu ulaşılabileceği; yalnızca çevrede yaşanılanların ve göreneklerin doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olabilmek için savaşıması gerektiği (Brockett, 2000, s. 445)” yatmaktadır. Stanislavski'nin temeline doğayı ve gözlemi aldığı sanat bakış açısı düşünüldüğünde, ana amacına gerçeği, gözlemi, tarafsızlığı yerleştiren gerçekçi akımdan etkilendiği açıça anlaşılmaktadır.

Gerçekçi Tiyatro kuramı kapsamında sanatçıların, bilim adamı titizliğinde çalışmış olması durumu, oyunculuğun bilimsel kurallarını hayatının sonuna kadar araştıran Stanislavski için de geçerli olduğu görülmektedir. Stanislavski'ye göre sahnedeki olaylar şu şekilde ifade edilmelidir: “(...) gerçeğe uygun olmalı, fakat yaratıcı muhayyile yordamıyla şiirselleştirilmelidir (Stanislavski, 2013, s.56)”. Stanislavski, doğadaki saf gerçeğin olduğu gibi sahneye taşınmasına karşı çıkıp inanç ve gerçeklik durumunu da ekleyerek hünerle zenginleştirilip, şiirselleştirilerek yansıtılmasını istemiştir. Stanislavski, *Moskova Sanat ve Halk Tiyatrosu*'nun temel olarak neye karşı çıktığını; “Biz geleneksel oyunculuk biçimine, tiyatromsuluğa, konuşma biçimindeki (üslûbundaki) yapmacıklığa, tumturaklı (patetik) konuşmaya, abartılı oyunculuğa, sahneye koyuşta kötü alışkanlıklara, kalıplaşmış dekor anlayışına, takım oyunculuğunu

bozan yıldız dizgesine, o zamanlar Rus sahnelerini doldurup taşıran hafif-farsikal piyesler salgınına karşı çıkıyorduk (Stanislavski, 2011b, s. 332)” şeklinde betimlemektedir. Devrimci bir bakış açısıyla hareket edip eskiyi yıkıp yeni bir yaklaşım ile sahnede bambaşka bir gerçeklik yaratmayı amaçlamışlardır. Gerçeği sanatsallaştırarak sunmak eğilimi ile hareket eden Stanislavski, *Moskova Sanat ve Halk Tiyatrosu*’nun ilk dönem çalışmaları ile ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur: “Bütün öteki tiyatrolar kalıplaşmış bir tiyatro gerçeği anlayışını sürdürürken, biz daha başka, uydurma olmayan, sanatsal, sahneye özgü bir gerçeklik anlayışı içinde çaba gösterdik (Stanislavski, 2011b, s. 333)”. Bu düşünceler ışığında, geçmiş sanat akımlarının gerektirdiği düşüncelerle gerçekleştirilen sahne ve tiyatro anlayışı karşısında, ne gibi bir yaklaşıma sahip olduklarını açıklamaktadır. Stanislavski, sözlerinin yanlış anlaşılması endişesi sebebiyle de şu ifadeleri de eklemektedir:

Bu sözümünden sahnede doğalcılık peşinde koştuğumuz sonucunu çıkaranlar yanılırlar. Böyle bir ilkeye hiçbir zaman eğilim duymadık (...) hep içsel gerçeği, duygunun ve yaşamın gerçeğini aradık; ama bu doğrultudaki ruhsal tekniğimiz topluluğumuzun oyuncularları arasında henüz gelişmişti, tohum halindeydi; bizler de gereksinme ve çaresizlik yüzünden, istemediğimiz halde zaman zaman yüzeysel, kaba bir doğalcılığa kendimizi kaptırdık (Stanislavski, 2011b, s. 333).

Yirminci Yüzyıl Öncü Tiyatro kitabında Ayşin Candan Stanislavski’nin çalışmalarını şu şekilde gruplamıştır:

1897-1905/6 arası birinci dönemde Moskova Sanat Tiyatrosu’nda başta Çehov, Tolstoy, Dostoyevski, Gorki gibi Rus yazarların yapıtlarını gerçekçi-doğalcı bir anlayışla sahneye koyar. Bu sırada en önde gelen kaygısı, yaşam gerçekliğinin ayrıntılı ve tutarlı bir yanılmacı biçim içinde yeniden yaratılmasıdır (...) 1907’den sonraki dönemin oyun planlarında Moskova Sanat Tiyatrosu’nun daha çok yabancı yazarların yapıtlarına yer verdiği görülür (...) 1908’de sahnelediği Mavi Kuş, yönetmenin ilk kez katı doğalcılıktan ayrılarak şiirselliğe, duygusallığa ve masal-düş gerçekliğine geçişi olarak görülür (Candan, 2003, s. 37).

Sistemi üzerine çalışmalarının ilk dönemlerinde oyunculuğun yasalarını belirlemeye çalışan Stanislavski, gerçekçilik akımının önemli Rus temsilcilerinin eserleri üzerine çalışmıştır. Çehov için: “Çehov hem içsel, hem dışsal sanatlı gerçek yaratma yeteneğinde tekti. İnsanlara ilişkin gerçekleri söyleyebilme gücü de işte buradan kaynaklanmaktadır (Stanislavski, 2011b, s. 352)” betimlemelerini yaparak onun, sanatına katkısından bahsetmiştir. Daha sonraki çalışmaları açısından ise: “Sahnede fantastik olana yer vermek benim eski bir tutkumdur (...) Fantezi, yaşamda daha önce hiç meydana

gelmeyen, bununla birlikte bütün insanlarda ve uluslarda yaşayıp giden bir gerçeği bulup ortaya koymayı üstlenir (Stanislavski, 2011b, s.341-342)” cümlelerini destekleyecek *Mavi Kuş*, *Kardan Kız* gibi piyesleri de sahnelemiştir.

Stanislavski, oyunculuğun yasalarını belirlerken, doğayı temel almıştır. Doğanın yasalarına inanıp onun kanunlarını kabul ederek yoluna sahnede gerçek-yaşayan karakterlere gidiş şeklinde devam eden sistemini oluştururken bilimin verdiği imkanlardan da faydalanmıştır. Sonia Moore’un, Stanislavski sistemi ile ilgili: “(...) tiyatro sanatının bilimidir. Bilim gibi o da durağan değildir; bilim olduğu için de sınırsız deney ve keşif olasılığına sahiptir. Sistemin öğeleri, tıpkı yeni kimyasal maddelerin laboratuvarında test edilmesi gibi, sürekli test edildi ve gelişti (Moore, 2016, s.31)” benzetmelerini yapması, sistemin durağan bir yapısı olmadığını bilimsel çalışmalardan etkilendiğini ve daima daha iyiyi aradığını kanıtlar niteliktedir.

Stanislavski, stüdyo çalışmaları ile bilimsel şekilde başlayan sistem araştırmaları esnasında sahne gerçekliği için araştırmalarını da sürdürmüştür. Moore’un: “(...) verili an ile haklılaştırılmış, gerekli coşkuyla ilişkilendirilmiş ve gerçeğe sadık bir şekilde icra edilen basit bir fiziksel eylem, oyuncunun psiko-fiziksel sistemini harekete geçirecek ve becerilerinin işlemlerini sağlayacaktır (Moore, 2016, s. 65)” yorumu Stanislavski’nin psiko-fiziksel sisteminin oyuncudan ne beklediğini özetler niteliktedir.

Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu kitabında Nazım Uğur Özüaydın, Psikolojik eylemler yönetimi için şunları söylemektedir: “Stanislavski, bu yöntemi, ilkin iç eylem doğar, sonra da dış eylem, anlayışından hareketle geliştirilmiştir. Oyuncu yaratıcı deneyimi sahne üstünde yeniden oluşturmak için, içsel mekanizmasını harekete geçirmelidir; içsel mekanizmanın harekete geçmesi içsel (psikolojik) eylemi, içsel eylem de dışsal (fiziksel) eylemi doğurur (Özüaydın, 2011, s.38)”. Psikolojik eylemin yaratılması içsel bir eylemden kaynaklanır, bu eylemin etkilediği fiziksel durumdan tepkisel olarak dışsal eylem doğacaktır.

Stanislavski, rol yaratım sürecinin başlaması için oyunculara üç temel aşamayı önermektedir. Bunlar; hazırlık dönemi olarak bilinen rolü inceleme, tanıma aşaması; yaratıcı ruh durumunun da harekete geçtiği Coşkusal Deneyim dönemi; son olarak fiziksel şekillendirme dönemi ki bu kısımda rol artık vücut bulmaya başlayacaktır (Karaboğa, Yaralı, 2005, s.127). Hazırlık aşamasında oyuncular rolleri ile tanışır ve yazarın verdiklerinden de yola çıkarak metin çalışmalarını yaparlar. Verili koşullar olarak bilinen; “(...) oyunun hikâyesi, olgular, olaylar, çağ, eylemin zamanı ve yeri, hayat

koşulları, oyuncuların ve rejisörün yorumu, mizansen, yapım, set, kostümler, donanımlar, ışıklandırma ve ses efektleri (...) (Stanislavski, 2013, s.181)” gibi etkenler, rol yaratım sürecinde oyuncunun mutlaka bilmesi ve hesaplaması gereken olgulardır. Oyuncu için yazarın verdiği koşullar yaratım süreci için önemlidir. Rolün, yaşadığı çağ, diğer rol kişileri ile ilişkileri, yaşı, bedeni, istekleri vs... bilindiği sürece oyuncu karakteri yaratma konusunda ve neyi neden yaptığı konusunda zorluklar yaşamayacaktır. Moore, verili koşulların bilinmesinin içsel deneyimle zenginleşen eylemi yaratacağını söylemektedir: “Oyuncu oyunda içinde bulunduğu koşullara onların bir parçası haline gelecek kadar aşına olmalıdır (...) Oyuncu ancak oyun, olaylar ve verili durumlar üzerine çalıştıktan sonra coşkularını ve diğer içsel deneyimlerini içeren eylemleri seçebilecek hale gelecektir (Moore, 2016, s. 56-57)”. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabında: “Piyes yazarı açıklama konusunda genellikle cimridir (Stanislavski, 2011a, s. 55)” ifadesini kullanmaktadır. Her zaman verili koşulların tam anlamıyla sunulmaması durumunda yani verili olmayan koşulların yaratılması konusunda ise oyuncuların, imgelem (hayal gücü) olgusuna başvurmalarını önermektedir. İmgelem, Özdemir Nutku’nun *Modern Tiyatro Akımları* kitabında muhayyele ikinci adıyla şöyle betimlenir:

İmgelem bir oyuncunun teknik bir aracıdır. (...) Sahne üzerinde olan bir şey gerçekte olan bir şey değildir: Oyuncunun yanındaki kadın oyuncu gerçekten onun kızkardeşi değildir, yalnızca başka bir sanatçıdır (...) Bunun için, oyuncu sahne üzerindeki sürekli imgelemine kullanmak zorundadır. Ama oyuncu yalnızca somut şeyler için değil, soyut olanlar içinde kullanır imgelemine. Örneğin, düşünceler için de kullanacaktır bu aracını (Nutku, 1963, s.86).

Oyuncunun araçlarından biri olarak görülen imgelem (hayal gücü), yazarın söylemediklerini de doldurabilmek adına oyuncunun rolünü daha derinlikli bir yapıya büründürmesi için gerekli şekilde geliştirilmelidir. Stanislavski’nin, imgelem konusundaki duyarlılığını şu cümlesi özetleyebilmektedir: “Bir oyuncu ya imgelemine geliştirmeli ya da tiyatrodan ayrılmalıdır (Stanislavski, 2011a, s. 56)”. Oyuncu düş kurma alıştırmalarını sürekli tekrarlamalıdır ki imgelemi sürekli bir gelişim halinde olabilsin.

Moore, imgelemin sürekli işlenebilir ve aktif olması gerekliliğini anlatır ve bunun sağlanabilmesi için yapılması gerekenleri sıralar: “Oyuncu herhangi bir tema üzerine düşünmeyi öğrenmelidir. İnsanları ve davranışlarını gözlemlemeli ve onların mentalitesini anlamaya çalışmalıdır. Çevresinde olup bitenleri fark etmek zorundadır. Karşılaştırma yapmayı öğrenmelidir (Moore, 2016, 57)”. Oyuncu, düş kurma durumunu öğrendiği zaman oynayacağı rolün geçmişi şu anı ve geleceği ile ilgili çıkarımlarda bulunabilir ve yapılan eylemleri haklı sebeplere bağlayabilir. Bilmek, oyuncunun

karakterine haklılıklar katacaktır. Oyuncu da biyografisine hâkim olduğu rol içinde özgür hareket edebilecektir. Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* kitabında Stanislavski'nin sisteminin bilimden nasıl faydalandığını İvan Petrovich Pavlov'un Şartlı Refleks kuramını nasıl kullandığını şu şekilde açıklamaktadır:

İnsan belli uyarılara belli tepkiler gösteriyordu. Bu tepkiler aklın denetimi altında değildi. Eğer bu uyarılar belli dış koşullarla geliyorsa, iç tepki, uyarı ile birlikteki koşula da koşullanıyordu. Pavlov buna “koşullandırılmış tepkiler” adını koydu ve bu tepkilerin yasalarını saptamaya çalıştı. Pavlov giderek öğrenme, merak etme, amaçlama gibi tüm eylemleri koşullandırılmış tepkiler olarak açıkladı. Stanislavsky, Pavlov'un yöntemini tersinden uyguladı. Oyuncular, oyun kişisini sahnede yeniden yaşatabilmek için akıl, irade ve duyguları çalıştırmalıydılar. Akıl ve irade bilinci denetiminde idi. Fakat duyguların uyarılması için bunları üretecek fiziksel koşulların meydana getirilmesi gerekiyordu (...) bu sistemle eğitilmiş ve rolüne çalışmış olan oyuncu, gerekli koşulları bilinci ile saptadıktan sonra, kendi denetim dışı yaratıcılığını harekete geçiriyor, oyun kişisini yeniden yaratıyordu (Şener, 2014, s. 213-214).

Stanislavski, sistem geliştirme çalışmalarına başlamadan önce sahne üzerindeki anlatımla ilgili birçok aksaklık tespit etmiştir. Bunlardan birisi de oyuncuların sahnede her defasında aynı canlılıkla oynayamamalarıdır. Bu sebeplerle psikoloji ve nörofizyoloji alanlarında çalışan bilim insanlarının bulgularından yararlandığı kanıtlanmamış olsa dahi bilinmektedir. “(...) Pavlov ile ilişkisine hiçbir kanıt olmamasına rağmen, tiyatronun reformcusu Stanislavski, nörofizyoloji üzerine çalışma ve Sistem'ine bilimsel bir temel kazandırma fırsatına sahip olmuştu (Moore, 2016, s. 34)”. Bu durum Stanislavski'nin tiyatro sanatına bilim adamı titizliğinde yaklaştığını göstermektedir. Koşullandırılmış refleks kuramının imgesel duyuş ile de oyuncuya yardımcı olabileceğini denemiştir. Limondan tiksinen birinin limonu düşündüğünde ya da adını duyduğunda bile fiziksel birtakım değişimler yaşaması gibi, oyuncu da imgesel olarak yarattığı hayali uyarıları ile rolü için belli sonuçlar elde edebilecektir.

İmgesel çalışmaların yapılması için bilinçaltı uyarılarının aktif hale gelmesi gereklidir. Bunu yapabilmek için Stanislavski, oyuncuya başlangıç aşaması için şu soruları önermektedir: “Ben benim; fakat, *eğer*, bir meşe olsaydım, belirli koşullar içine yerleştirilmiş, ne yapardım? (Stanislavski, 2011a, s. 64)”. Bu soru üzerine oyuncunun nasıl bir ağaç ve nerede, nasıl bir ortamda büyüyor ya da büyümüş mü? gibi sorularla imgelemine çalıştırması beklenmektedir.

Stanislavski'nin öğrencisi de olan Sonia Moore, yazdığı *Stanislavski Sistemi* isimli kitabında onun ilk dönem çalışmalarında yoğunlaştığı konularla ilgili: “(...) Fransız

Psikolog Ribot'un etkisiyle daha çok *coşku belleği* kavramının ön plana çıktığı bir tekniğin arayışı içinde olmuştur. (...) oyuncu önce oynayacağı rolle içsel bir bütünleşme sağlayabilmek amacıyla onun yaşantısını, yaşadığı dönemin sosyal ortamı, modaları, düşünsel atmosferi (...) ilgili bir araştırma dönemine girer (Moore, 2016, s. 9)" açıklamalarında bulunur. Stanislavski, rol ile oyuncu arasında, yukarıda da anlatıldığı gibi, bir tanışma yaratmak isteyerek başlamıştır. Rolünün yaşamı hakkında bilgi sahibi olan oyuncu, rolünü tanımış ve yanlış yollardan uzak durmuş olacaktır. Davranış psikolojisi üzerinde çalışmaları olan Ribot'un, Stanislavski'yi etkilediği noktalar da şunlardır:

(...) herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olmayacağıydı. Ribot biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok olacağını biliyordu. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavski'yi, 'her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar' önerisine götürüyordu. Ribot'un Stanislavski üzerindeki diğer etkisi, onun 'yaratıcı imgelemin kaynağı, imgelerin doğal eğilimlerinin cisimleşmek yönünde olmasında yatar' çıkarmasıydı (Karaboğa, 2005, s.56-57).

Theodula Ribot'un, *duygusal bellek* fikrinden etkilenen Stanislavski, bellekte kaybolmayan izlerin hatırlanması konusunda oyuncuyu çalıştıracak alıştırılmalarda bulunmuştur. Duygunun hatırlanması ve bedenin ona göre şekillenmesi sonucunda oyuncu bilinçli bir yaratım sürecinde olacaktır. Stanislavski ayrıca Ribot'un "(...) istek ya da irade unsurunun hastanın iyileşme sürecinde belirleyici bir etken olarak tanımlanması, (...) kişinin sinir sisteminde bulunan geçmişe dair deneyimlerin kaydedildiği bir *duygusal deneyimler belleği* sayesinde, basit bir duygusal uyarıcının (...) kullanımı yoluyla geçmişte yaşanılana benzer duyguların yeniden etkinleştirilebilmesidir (Karaboğa, Yaralı, 2005, s.121)" çıkarımlarından da etkilenmiştir. Oyuncu kendi yaratıcı ruh durumunu yaratabilmek için rolüne karşı istek ve iradesini ateşleyecek analiz çalışmalarını yapmalıdır. Hastanın iyileşmeyi kabul etmesi ile başlayan tedaviye cevap verme durumu, rolün araştırılması ve gereken olguların bulunması ile başarının gelişimi konusundaki benzerlikle bağlanmıştır. Stanislavski, her zaman aynı güçle hatırlanmasa dahi kişinin rolü için hazırlık aşamasında coşku belleğini harekete geçirecek bir koku, ses, dokunma gibi kışkırtıcılarla rol için coşkuların yeniden uyarılması ve canlandırılması gerekliliğin altını çizmektedir. Stanislavski oyuncular için şunu önermektedir: "Aktör, kendi anıları arasında çok dikkatli bir seçim yapar, en yaratıcı olan yıpranmış duygularını, deneylerini bir yana ayırır. Sonra, canlandırmak istediği kişinin ruhunu, kendi günlük

duygularından daha değerli olan coşkularla dokumaya koyulur (Stanislavski, 2011a, s.170)”. Stanislavski, coşku belleği kavramına erişebilmek için de bilinç altına bilinçli yoldan ilerlemeyi önermektedir. Ödünç alınamayacak olan duygular, oyuncunun içindedir ve onları oradan çıkarıp uygun olanları rol ile bütünleştirmek oyuncunun işidir. Sanatçı, bu işlemi yaparken titizlikle en iyi coşkuları seçmeli ve onu sahneye taşıyabilmelidir. ‘Oyuncular duygularını kontrol altına alırken ne yapmalıdır?’ sorusu akla geldiğinde ise: “Duygular doğrudan uyarılamayacağı gibi doğrudan hatırlanamaz da. Bu nedenle, oyuncu, coşku belleğine başvurduğunda geçmişte hissettiği bir duyguyu hatırlamaya çalışmamalı; bu duyguyu uyaran durumu-koşulları hatırlamaya çalışmalıdır (Easty 1989’dan aktaran Özüaydın, s.26)”. Stanislavski, oyuncunun coşku belleğini kışkırtacak psiko- teknik hazineden de söz etmektedir; çünkü ona göre: “Coşku belleği zayıfsa, psiko-teknik çalışma hem dağınık, hem de karmaşıktır (Stanislavski, 2011a, s. 181)”. Oyuncunun belleği ne kadar kuvvetli ise uyardığı duygular da o derece kuvvetli olacaktır. Bu sebeple oyuncunun unutmaması gerekenleri sıralamıştır:

Deponuza durup dinlenmeden yeni güçler katmak zorunda olduğunuzu aklınızdan çıkarmamalısınız. Kuşku yok ki, bu amaçla her şeyden önce kendi izlenimlerinizi, kendi duygularınızla deneylerinizi gözden geçireceksiniz. Sonra, gerçek ya da imgesel, çevrenizdeki yaşayıştan anılardan, kitaplardan, sanattan, bilimden, her türlü bilgidен, gezilerden, müzelerden, hepsinin üstünde olarak da öteki insanlarla kuracağınız ilişkilerden gereçler edinmelisiniz (Stanislavski, 2011a, s. 184-185).

Stanislavski, dopdolu bir oyuncu belleği önermektedir. Başka insanların yaşayışlarından gözlem ile keşfedilen duyguların da oyuncuların belleklerinde yer etmesini, zamanı geldiğinde oyundaki rol ile yakınlığın kurulmasında mutlaka faydanılmasını beklemiştir.

Nazım Uğur Özüaydın, *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu* kitabının *Coşku belleği* kısmında, coşku belleğinin Pavlov’un Koşullanmış Refleks Kuramı’na da örnek olduğunu söylemektedir. Oyuncu belli koşullanma etkilerini seçmiş ve belli tepkiler oluşturmuştur. Oyuncuda her coşku belleği kullanımında, yeni etkilerle oluşacak bu yeni koşullanmalarla birlikte duygular kendini gösterecektir. Provalarda coşku belleğini kullanan oyuncu koşullanmış bir refleks geliştirdiğinden, oyun esnasında coşku belleğine başvurduğunda duygular, kendiliğinden gelecektir (Özüaydın, 2011, s. 83).

Oyuncudan beklenen, zengin coşku belleğinde bulunan geçmiş bir deneyimden faydalanıp, sahnede ihtiyaç duyduğu anda, şartlı bir uyaran karşısında kullanmasıdır. Oyuncu zihin olarak etrafında ve kendi hayatında neler olup bittiği konusunda hafızasına

bilinçli kayıtlar almalıdır. Stanislavski'nin unutulmamasını istediği noktalardan birisi de şudur: “Oyuncu hakiki deneyimler yaşamalıdır, fakat sahneye ait hakiki deneyimler (...) sahne üzerindeki oyuncu ‘tekrarlanan’ bir deneyim yaşar ‘orijinal’ bir deneyim değil (Moore, 2016, s. 76)”. Oyuncu daha önce yaşadığı ve sinir sisteminde uyarıcı olarak kazınan bir uyarı, benzer bir durumda eski deneyimini hatırlayacak ve bunu kullanacaktır. Bu da sahne deneyimi haline gelecektir.

Çoşku belleğinin uyarılmasına yardımcı olacak diğer bir bellek, duygu (duyu) belleğidir. “(...) beş duyumuzla ilgili deneylere dayalı duygu belleği, koklama, tadım, dokunum yararlı, hatta kimi zaman önemliyseler de bizim sanatımızda bunların rolü yardımcı olmak ve coşku belleğimizi etkilemekten öteye geçemez (Stanislavski, 2011a, s. 163-165)”. Oyuncu, oyunuyla ilgili yakın bir duyguyu kişisel duyu hafızasından seçmeli ve hatırlamalıdır. Kendi beş duyusu ile ilgili anılarını hatırlamak oyuncu için daha kolay bir çalışma yöntemi olarak düşünülmektedir.

Stanislavski, çalışmalarına hayatının sonuna kadar devam etmiştir ve sürekli olarak bulduğu teknikleri geliştirmeye çalışmıştır. Sonia Moore'un Stanislavski için söylediği şu cümleler onun sisteminin kısa bir süre içerisinde son halini almadığının kanıtı niteliğindedir: “Stanislavski ‘bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmanın çeşitli araçları’ üzerine deneyler yaptı. Bu araçların hepsi (...) o dönem için ilerici teknikler olsalar da Stanislavski’de hayal kırıklığı yarattılar; ta ki ‘fiziksel eylemler yöntemi’ni geliştirene dek (Moore, 2016, s. 35-36)”. Hayal kırıklıklarının sebebinin çalışmalarını gerçekleştirecek sağlıklı ortamları bulamamasından ve sistemin deneme yanılma yoluyla sürekli olarak oyuncularını üzerinde yapılandırılarak gelişmesinin zaman almasından kaynaklandığı düşünülebilir. Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarının bilinmesinin, sisteminin “fiziksel eylemler yöntemi” adını verdiği son aşamasını da şekillendirdiği ve geliştirdiği için önemli görülmektedir. Çalışmanın bundan sonraki kısmında fiziksel eylemler yöntemi incelenecektir.

3.1.4. Fiziksel eylemler yöntemi

Stanislavski, kendisini ve stüdyolarında incelediği oyunculuk deneyimlerinden öğrendiği en temel şeyin: “fiziksel özgürlüğe erişmek (Stanislavski, 2011, s. 460)” olduğunu söylemektedir. Oyuncunun fiziksel özgürlüğü, kas gerginliklerinden kurtulmuş olması, esnek ve rahat hareketlilik sağlayan vücudu, sesini geliştirmiş olması, tüm bunlar ne kadar gelişmiş yapıdaysa oyuncu sahnede çok daha rahat bir yaratım sürecine

girebilmektedir. Stanislavski'nin yaptığı çalışmalarından elde ettiği tezi Sonia Moore, en genel anlamıyla şöyle tanımlamaktadır: “İnsanın psikolojik yaşamı -ruh hali, arzular, hisler, niyetler, ihtiraslar- basit fiziksel eylemler aracılığıyla ifade edilebilir (Moore, 2016, s. 45)”. Stanislavski, içsel deneyimlerin dışsal ifade yöntemleri kullanılmadan tam anlamıyla yansıtılamayacağını anlatmak istemiştir. Duyguların ifade yöntemi fiziksel karşılıklarıdır. Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak* kitabının *Gogol'ün Müfettiş'i* bölümündeki: “Ruhsal ve fiziksel olarak varlığımızla, hayali karakteri ele geçirmeliyiz. Kabul edebileceğim tek yöntem budur (Stanislavski, 1999, s. 242)” cümlesi ile role yaklaşım sürecinde oyuncuların nasıl bir yöntem izlemeleri gerektiğini özetlemiştir. “Stanislavski, bir oyuncunun sahne üzerinde sadece fiziksel hareketleri icra ettiğinde psiko-fiziksel birliği bozduğunu, icrasının mekanik ve cansız olduğunu fark etti. Eğer bir oyuncu duygu ve düşüncelerini fiziksel ifade etmezse bu durumda da eşit derecede cansız olur (Moore, 2016, s. 46)”. Düşüncelerin ve coşkuların fiziksel bir anlatımla doğru birleşiminden doğan rol anlatımının gerçek ve inandırıcı olduğunun altını çizen Stanislavski, içsel ve dışsal anlatım olanaklarının ayrılığından değil, birlikteliğinden söz etmiştir. Çalışmanın Psikolojik Eylem Yöntemi bölümünde bahsedilen Fransız psikolog Theodule Ribot'un, eylem doğurmayan duygunun olmaması düşüncesi, Fiziksel Eylemler Yöntemi gelişirken de Stanislavski'nin yararlandığı bilimsel alt metinlerden birisi olmuştur. “İnsanda sinir yollarının fiziksel olanla psikolojik olanı birbirine bağladığı bilimsel olarak kanıtlanmıştır. (...) Ribot, herhangi bir duygunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olamayacağını biçimlendirilmemiş veya bedenselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtmiştir. Duygunun her nüansı belirli bir fiziksel eylemle bağlantılıdır (Özüaydın, 2011, s.115)” sistemin temelini oluşturan bilinç yolu ile bilinçaltına ulaşma amacı düşünüldüğünde, eylemlerden hareket edip duyguların ve coşkuların hatırlanacak oluşu, tesadüfün az olduğu bir yaratım sürecini kolaylaştırmaktadır. Oyuncunun işi eylemek ise, Fiziksel eylemler yöntemi rol yaratım sürecine ve o rolü defalarca aynı coşkularla oynamasına da katkı sağlayacaktır. Moore Stanislavski'nin Fiziksel eylemler yöntemi ile yaptığı şeyi “(...) insani bir süreci ters yüz etti: Yaşamda bir coşkuyu yaşarız ve vücudumuz o coşkuyu ifade eder. Stanislavski bir coşkunun yaşamına bir fiziksel eylem aracılığı ile ulaşır (Moore, 2016, s. 48)” olarak betimlemektedir. Yaşamda olduğu gibi gerçek coşkulara sahnede ulaşması için oyuncuyu çalıştıran fiziksel eylemler yönteminin belirli öğeleri vardır. Sonia Moore, *Stanislavski Sistemi* kitabında eylemin öğelerini içindekiler kısmında şu başlıklarda toplamıştır: Sihirli

Eğer, Verili Durumlar, İmgelem, Konsantrasyon, İnanç ve Gerçeklik, Duygu- Düşünce Aışverişı, Adaptasyon, Tempo ve Ritim, Coşku Belleği. Eylemin öğelerine giriş yapmadan önce Stanislavski'nin sahnedeki eylemler konusunda söylediklerinin bilinmesinin önemli olduğu düşünölmektedir. Stanislavski, oyunculara sahne üzerindeki eylemleri için: "Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır. Yerinizden kalkmamanızın bile bir amacı olmalı, sadece seyircinin görüş açısı içinde bulunmak gibi genel bir amaçtan öte, özel bir amaç. İnsan orada olmayı hak etmelidir (Stanislavski, 2011a, s. 35)" telkinlerinde bulunmaktadır. Sahne üzerinde yapılan tüm eylemleri haklılaştırmak adına amaçlarla desteklenmesi gerektiğinin altını çizen Stanislavski: "Sahne üzerinde ne koşmanın hatırı için koşun, ne de acı çekmenin hatırı için acı çekin. Eylemin hatırı için 'genellikle' oynamayın; her zaman bir amaca göre oynayın (Stanislavski, 2011a, s.39)" cümlesi ile eylemlerin doğru ve mantıklı seçilmesi ile rolün hem seyirci için hem de oyuncu için haklılaştırılmasının kolaylaşacağını anlatmak istemiştir. Sahnede yapılan eylemler mantık süzgecinden geçmelidir. Oyun metni ile de tutarlılık göstermelidir. Oyuncu, eyleme işini ciddiye almalı, gerçek ve inandırıcı bir açıdan rolünün eylemlerini gerçekleştirmelidir.

Fiziksel eylemler yöntemi için Sonia Moore'un kitabında işlediği ilk öğe *Sihirli Eğer*'dir. Stanislavski 'eğer' sözcüğü için: "(...) bu sözcük, bizi günlük olaylar dünyasından çıkarıp imgelem alanına atan bir kaldıraç ödevini görür (Stanislavski, 2011a, s. 45)" benzetmesini yapmaktadır. Sahnede günlük olaylar da gösterilebilir; ama gerçeklik durumu ile düşünöldüğünde oyuncu da seyirci de bunun bir oyun olduğunun farkındadır. Seyircinin izlediği olaylara inanmasının şartlarından biri, oyuncunun oynadığı role bilinçli bir yolla inanmasıdır. Bu bilinçli inanmayı gerçekleştirmesi açısından oyuncuya yardımcı olacak olgulardan birisi de rolüne yaratıcı *eğer*'lerle yaklaşmasıdır. Stanislavski *eğer*'i kullanması için oyuncuya şu yolu önermektedir:

Bütün bu eşyalar, makyajlar, giysiler, dekorlar, reklamlar baştan sona yalan. Ben bütün bunların yalan olduğunu biliyorum ve hiçbirine gereksinme duymuyorum. Fakat, bu söylediklerim eğer gerçek olsaydı, o zaman ben de şu durumda şöyle, o durumda öyle davranır; filanca oyun karşısında filanca, falanca oyun karşısında falanca davranırdım (Stanislavski, 2011, s. 463).

Bu yaklaşım ile oyuncu rolü ile kendi arasında empati yolu oluşturmuş olacaktır. Oyuncu sahnede belki bir katil, belki bir psikopat, sapık vb. deneyimlemediği rolleri canlandırması gerektiğinde empati yolu ile kendisine rolünün inandırıcılığı konusunda yardım edecektir. "-Büyöleyici Eğer-den kasıt oyuncunun hiç denemediği bir şeyi

yapabilmesi için -eğer- sözcüğü ile başlayıp kendini büyülemesidir (Nutku, 1963, s. 86)”. *Eğer*’in neden ‘büyüleyici’ ya da ‘yaratıcı’ kelimeleri ile kullanıldığını bu cümle açıklamaktadır.

Eğer role yaklaşımda hoşgörü sağladığı için de önemlidir. Oyuncuya, rolünü anlaması ve gereken sınırları belirlemesi açısından hem ne düşüneceğini hem de ne düşünmemesi gerektiği konusunda *eğer* yol göstericilik yapmaktadır. Sonia Moore, *eğer*’in oyuncuyu nasıl harekete geçirdiğini şu şekilde anlatmaktadır:

Oyuncu sadece şu soruya cevap vermeyi denemelidir: ‘Eğer Kral Lear’ın yerinde olsaydım ne yapardım?’ Stanislavski’nin adlandırdığı şekliyle bu ‘sihirli *eğer*’, karakterin amacını oyuncunun amacına dönüştürür. (...) *Eğer* sayesinde oyuncu kendisi için problemler yaratır. Bu problemleri çözmek için harcadığı çabaysa onu doğal bir biçimde içsel ve fiziksel eylemlere götürecektir (Moore, 2016, s.55).

Denemelidir kelimesi önemlidir; çünkü oyuncu rolünün mantıklı yapısını kurarken *eğer*’lerin yardımıyla denediği birçok yoldan en inandırıcı ve akla uygun olanlarını seçecektir. İçsel uyarıları ve dışsal fiziksel uyarıları harekete geçirmesi açısından oyuncunun imgelemi eşliğinde *eğer*’leri kullanmalıdır.

Eğer kullanılırken metnin verdiği koşullar göz önüne alınmalıdır. Oyuncu kurduğu rol yapısında yazarın verdiği koşulları göz önüne almalıdır. Bu koşulları Stanislavski ‘verili durumlar’ ögesi ile açıklar. *Eğer* için de bağlayıcılık taşıyan verili koşullar, ‘belirli koşullar’ olarak da adlandırılmaktadır. Belirli koşulları Stanislavski: “Piyesin öyküsü, eylemleri, olayları, çağı, eylemin zamanı ve yeri, yaşama düzeni, aktörlerle yönetmenin yorumu, sahneleme, temsili bütünüyle ortaya koyma, dekorlar, giysiler, sahne donatımları, aydınlatma ve sesler; bir aktöre, rolünü yaratma sırasında dikkate alması gereğiyle verilen bütün koşullardır (Stanislavski, 2011a, s. 49)” olarak tanımlar. Tüm bu koşulların incelenmesi ve bilinmesi oyuncuya, hareket ettirici güçler olarak yardımcı olacaktır. Sonia Moore, *verili koşullar*’ın oyuncuya nasıl yardım edeceğini şu şekilde açıklamaktadır: “Eylemin nüansları ve rengi, eylemi kışkırtan durumlara bağlı olacaktır. Oyuncu ancak oyun, olaylar ve verili durumlar üzerinde çalıştıktan sonra coşkularını ve diğer içsel deneyimlerini içeren eylemleri seçebilecek hale gelir (Moore, 2016, s. 56-57)”. Yazarlar oyunlarda karakterlerin bütün hayatlarını yazamazlar, sadece belli bir kesitini verirler. Oyuncular, verilen bu koşulların içinde verilmeyenleri de doldurabilmek ve rolün devamlılığını sağlayabilmek için *kesintisiz çizgi* diye anılan kavramdan da yararlanırlar. Rolünün temel amacını tastamam belirledikten sonra, sürekli bir bütün halinde, yavaş yavaş bir çizgi belirecektir. “(...) Aktör de rol de kesintisiz çizgiler boyunca yaşar.

Yapılan işe hareket ve canlılık katan bu çizgilerdir. Bu çizgileri kesintiye uğrattınız mı, yaşam durur (...) Bir rolün sürekli bir varlığı, kesintisiz bir çizgisi olmalıdır (Stanislavski, 2011a, s. 244-245)”. Oyuncular, canlı anlatımın devamlı olarak yaşaması için rollerinin kesintisiz çizgisini kurmalıdır. Oyun süresi boyunca kendi sahneleri olmadığında dahi rolün kesintisiz çizgisini durdurulmamalıdır. Sistemde, kesintisiz çizginin devamlılığını sağlayacak öğelerden biri, yine imgelem çalışmasıdır. Çalışmanın psikolojik eylemler bölümünde de değinilen *verili durumlar*, oyunculara *imgelem*’lerini çalıştırmaları ve *eğer*’ler yardımı ile nasıl bir karakter yaratmaları gerektiğinin yolunu göstermektedir.

Psikolojik eylemler bölümünde *imgelem* ögesi ayrıntılı olarak aktarılmıştır. Bu bölümde ise *imgelem*’in oyuncuya yardımcı olacağı düşünülen başka bir noktaya değinmenin faydalı olacağı düşünülmektedir. Sonia Moore’un *imgelem* ile ilgili görüşleri şu şekildedir: “Zengin bir imgelem oyuncu (...) -alt metni- çıkarırken de yardımcı olur (...) Stanislavski ‘seyirciler tiyatroya alt-metni duymaya gelir’ der ve ekler ‘Metni evlerinde de okuyabilirler.’ Oyuncunun sahne üzerindeki her sözü ve hareketi iyi işleyen bir imgelemin sonucu olmalıdır (Moore, 2016, s. 58)”. Yazarın seyircilere iletmek istediği mesajların oyuncu tarafından doğru ve eksiksiz anlaşılması önemlidir. Oyuncu son noktada seyirci ile yalnız kalan kişidir. Oyuncuyu alt metni anlama ve yorumlama konusunda *imgelem*’inin zenginliği destekleyecektir. Bu sebeple oyuncularda, zengin bir *imgelem*’in varlığı zorunlu görülmektedir.

Fiziksel eylemler yönteminin bir diğer ögesi olan *konsantrasyon* (dikkat), oyuncunun sahne üzerinde varlığını izlenebilir kılması için gereklidir. Sahnedeki odaklanma konusu, günlük yaşamda odaklanma konusunda gösterilen hassasiyetten çok daha yoğun bir hassasiyette olmalıdır. Bu nedenle günlük hayatta yapılan bakmak ve görmek eylemlerinin dışında oyuncunun sahne için dikkat çalışmaları yapması beklenmektedir. “Sahne üzerinde bakmak ve görmek, dinlemek ve işitmek konularında kendimizi yeniden eğitmemizin önemi büyüktür (Stanislavski, 2011a, s. 76)” ifadesi ile Stanislavski, oyuncudan dikkat odaklanması çalışmalarını yapmasını beklemektedir. Bu çalışmalar sistemin diğer öğelerinden istenilen dönüşlerin alınabilmesi için önemli görülmektedir. “Dikkatin odaklanması aktörün zihnini, istencini, coşkularını, belleğini ve imgelemine de etki alanı içine almaktadır. Aktörün bütün fiziksel ve ruhsal doğası, canlandırdığı kişilerin ruhlarında olup bitenler üzerinde odaklanmalıdır. Yaratıcılığın, her şeyden önce, aktörün doğasının tam bir odaklanması olduğunu anladım (Stanislavski, 2011, s. 462)”. Oyuncunun kendi doğasına olan odaklanması önemli görülürken sahne

üzerindeki konsantrasyonun da gelişmiş olması gerekmektedir. Her defasında yeniden ve ilk defa yapıyormuş izlenimi verecek eylemlerin ve duyguların sahne üzerinde tekrarlanması işi gerçekten zor bir iştir. Oyuncunun dikkat etmesi gereken önemli bir durum da şudur: “sahne üzerinde yaşayan bir insan olacaksa becerilerini hayattaki gibi işlemelidir. Oyuncunun gerçekten gören gözü seyircinin dikkatini çeker ve onu nereye istiyorsa oraya yönlendirir. Gerçekten görmeyen gözler ise seyircinin dikkatini sahneden uzaklaştırır (Moore, 2016, s. 61)”. Seyircinin dikkatinin toplanabilmesi için oyuncunun tam bir odaklanma ile sahnede gerçekleştirdiği eylemlere dikkatini toplaması gerekmektedir. Stanislavski, dikkatin odaklanmasını oyuncular açısından kolaylaştırabilmek için *dikkat çemberi* (haleleri) kavramını geliştirmiştir. Sonia Moore; *Stanislavski Sistemi* kitabında bu haleleri sırasıyla şu şekilde açıklamaktadır:

Küçük dikkat halesi, oyuncunun kendisini ve belki bir de yanındaki masayı ve üzerindekiyi içeren küçük alandır. Oyuncu bu küçük alanın merkezidir ve dikkat alanı içindeki nesneler tarafından kolayca cezbedilir.

Orta dikkat halesi ise birkaç kişi ve grup mobilyayı içerir. Oyuncu tüm bunları bir anda algılamayı denemek yerine yavaş yavaş, derece derece incelemelidir.

Büyük dikkat halesi oyuncunun sahne üzerinde görebileceği her şeyi kapsar. Dikkat halesi büyüdükçe, dikkatin dağılmasını önlemek de güçleşir (Moore, 2016, s. 62).

Oyuncunun bu *dikkat çemberleri*’ni ve kendi iç yaşantısına olan odaklanmasını geliştirebilmesi için iyi bir gözlemci olması gerektiğini de öneren Stanislavski: “Bir aktör, sadece sahne üzerinde değil, yaşamda da gözlemci olmalıdır (...) Bir nesneye dalgın bir yolcunun bakışıyla değil, kılı kırk yaran bir gözle bakmalıdır. Aksi halde yaratıcı dizgesi (sistemi) tek yanlı ve yaşamla da ilgisiz kalır (Stanislavski, 2011a, s. 89)” uyarıları ile oyunculara, günlük yaşantısında da dikkatini çevresinden ayırmayan bir gözlemci olmasını önermektedir. Sahne üzerinde dağılan bir dikkati, oyuncunun tekrar toplaması konusunda ise: “(...) acilen basit bir nesneye yönelmeli ve ona konsantre olmalıdır. Bu zorluğun üstesinden geldiğinde dikkatini önce küçük dikkat halesine, sonra orta dikkat halesine ardından da büyük dikkat halesine yeniden yönlendirmelidir (Moore, 2016, s. 62)” önerisi yapılmaktadır.

Sahne üzerindeki gerçeklik konusunda Stanislavski, “(...) edimli olarak var olmayan, ama olabilecek olan gerçektir (Stanislavski, 2011a, s. 126)” betimlemesini yapmaktadır. Sistemin, *inanç ve gerçeklik* ögesi, oyuncunun yaşamdan farklı olan sahne gerçeği içerisinde rolüne ve yaşadıklarına inanmasına, bunları da gerçek bir yapıda seyirciye sunmasına yardımcı olacaktır. Oyuncu sahnede olup biten her şeyin bir oyun

olduğunun farkındadır. Bu farkındalık ile oyuncu; rolüne yaklaşıp, rolün hem içsel hem de fiziksel yapısını kurmaktadır. Sahnede var olan *inanç* ve *gerçeklik* konusunda Moore: “Oyuncunun sahne üstündeki şeye ya da kişiye seyircinin onun ne ya da kim olduğuna inanmasını istiyorsa oymuş gibi davranmasıdır (...) Oyuncunun, inandırmak istediği şeye seyirciyi inandırabilmesi yeteneği sahne gerçekliğini yaratır (Moore, 2016, s.64)” tanımlamasını yapmaktadır. Oyuncu bu *inanç* ve *gerçeklik* durumunu sağlarken abartıdan uzak, sahiciliğe de yakın kalmalıdır. Oyuncu, gereksiz olan her şeyden sahne üzerinde uzak durmalıdır. Stanislavski, oyunculara bu konuda şunu önermektedir: “Bu gereksizliklerin sürekli olarak yok edilmesi uğrunda gösterilecek çabadan özel bir eylem doğacaktır ki; bunun ne olduğunu söylediğim zaman çılgılığı basacaksınız: yaptıklarınızın yüzde doksanını kesip atmak! (Stanislavski, 2011a, s. 157)”. Oyuncunun eylemleri sıradan olmaktan uzak; fakat gerçeklik algısı içinde az ve öz olmalıdır. Oyuncu denemelerini sınırsızca yaptıktan sonra rolü için gerekli ve en inandırıcı olan eylemleri bilinçli bir yoldan seçmelidir. Bu da sahnede rolü ile onu bütünleştirip inandırıcı ve haklı kılacaktır.

İnsan, yaşamda iletişim halinde olan bir varlıktır. Bu iletişim, sahnedeki rol kişileri arasında da vardır. Seyirciler, oyunları ve yazarın söylemek istediklerini sahnedeki rollerin iletişim boyutları üzerinden de kavramaktadırlar. Bu nedenle sahnede, oyuncular arasındaki *duygu-düşünce alışverişi* çok önemlidir. Fiziksel eylemler yönteminin öğelerinden biri olan *duygu düşünce alışverişi*, sadece oyuncular arasındaki iletişim olarak da betimlenmez. Stanislavski, sahnedeki ilişki türlerini üçe ayırmaktadır: “1) Sahne üzerindeki bir kişiyle (nesneyle) doğrudan doğruya ve seyirciyle dolaylı ilişki. 2) Aktörün kendi kendisiyle ilişkisi. 3)Var olmayan yahut imgesel bir kişiyle (nesneyle) ilişki (Stanislavski, 2011a, s. 201)”. Oyuncu; sahnede rol arkadaşı ile kurduğu ilişkiyi, seyirci ilk kez izliyor olsa bile, defalarca prova etmiş belki de defalarca oynamıştır. Bu durumun gerçek bir iletişim hissini kırmaması için oyuncuların sahnede birbirlerini gerçekten dinlemeleri, birbirlerine oyun konusunda yardım etmeleri gerekmektedir. Sadece repliklerin olduğu anlarda değil, oyuncular susma anlarında da birbirleri ile *duygu düşünce alışverişleri*’ni kesmemelidirler. Oyuncuların kuracakları duygu düşünce alışverişi için Moore şu anlatımda bulunmaktadır: “Bir oyuncu diğer oyuncuların anlattıklarını özümsemelidir; onların sözcükleri, eylemleri ve düşünceleriyle ilk kez karşılaşmış gibi davranmalıdır (...) oyuncu konuştuğunda veya duraklama ve sessizlik anlarında kesintiye uğratılmamalıdır (Moore, 2016, s. 68)”. Oyuncuların

sahnede kendisi ile konuşmaları (monolog) ya da hayali bir varlıkla iletişimleri için düşünceleri ise şu şekildedir:

Sistemin bir parçası olarak önermese de, Stanislavski kendisi ile duygu-düşünce alışverişi içinde olmak için nasıl davrandığını tasvir etmişti (...) Sanki iki Ben'e sahipmiş gibi hissediyordu ve bu iki Ben sanki iki oyuncuymuş gibi birbirleriyle sağlam bir diyalog kuruyorlardı. Hayali bir nesne ile (örneğin Hamlet'in babasının hayaleti) iletişim kurabilmek için oyuncunun "sihirli eğer"i kullanması, eğer bir hayalet görseydi ne yapacağını dürüstçe kendisine söylemesi gerekir. Oyuncu ayrıca sahnedeki nesnelerle kurduğu ilişki vasıtasıyla da seyirciyi etkileyebilir, bunun için uygun bir biçimde bu nesnelerin farkında olmalıdır (Moore, 2016, s.68-69).

Oyuncu sahnede tam bir *konsantrasyon* halinde, *duygu düşünce alışverişi* içinde olmalıdır. Bu durum oyunun seyirciler tarafından anlaşılır olmasına ve oyuncunun oyun boyunca rolünde başarı kazanmasına yardımcı olacaktır.

Fiziksel eylemler yönteminin bir diğer ögesi olan *adaptasyon* (ayarlama) için Stanislavski'nin tanımı şöyledir: "(...) insanlığa özgü iç ve dış araçlar kullanarak, çeşitli durumlar ve ilişkiler içinde insanların kendilerini birbirlerine göre düzenleme ve bir nesneye etkide bulunmayı sağlama yolunda gösterdikleri çabaya uyarlama adını vereceğiz (Stanislavski, 2011a, s. 216)". Sosyal varlıklar olarak kabul gören insanlar, günlük yaşamda kurulan ilişkilerde, değişen durumlara karşı adaptasyon uygulayabilmektedirler. Sahnede de oyuncular arasındaki iletişimin sağlam olması açısından *adaptasyon* önemlidir. Oyuncuların *adaptasyon* konusunda ne yapmaları gerektiğini Sonia Moore şu şekilde anlatmaktadır: "Adaptasyon 'nasıl yapmalıyım?' sorusunun cevabıdır. 'Ne?', 'Niçin?' ve 'nasıl?' soruları (eylem, amaç ve adaptasyon) sahne görevinin parçalarıdır. Eylem ve amaç önceden belirlenebilir, oysa ki adaptasyon partnerin davranışına ve karşılaşılan engellere bağlı olacaktır (...) Adaptasyonlar bir eylemin icrası sırasında keşfedilir (Moore, 2016, s. 70-71)". İnsanlar, belli konularda ne istediklerini bilmelerine rağmen bu isteklerini nasıl gerçekleştireceklerini bilemeyebilirler. Sahnede de oyuncular, eylemlerini ve amaçlarını belirlemiş olsalar da bu eylem ve amaçlara giden yolu nasıl oluşturacaklarını kuramayabilirler. *Adaptasyon* bu konuda oyuncuya yardımcı olacaktır. Stanislavski, sahnede oyuncunun *adaptasyon*'u kullanabilmesi için bazı önerilerde bulunur. Bu öneriler şunlardır:

Kendinizi durumlara, zamana, ayrı ayrı kişilere uyarlamayı öğrenmelisiniz. Sizden bir budalayla uğraşmanız istendiğinde, kendinizi budalanın düşünce sistemine uyarlamalı, onun görüşüne ve anlayışına ulaşmanızı sağlayacak en basit araçları bulmalısınız (...) canlandırmanızı istedikleri kişi cin fikirlinin biriye, işe daha sakınarak girişmeli, hileleriniz

arasından göze batmayacak biçimde, daha ince araçlar kullanmalısınız (Stanislavski, 2011a, s. 220)”.

Oyunun *verili durumları*’nı da göz önüne alarak mantıklı ayarlamalar yapan oyuncu, rolü için farklı denemeler bulabilecek ve rolüne farklı renkler katabilecektir.

Yaşayan bir rol yaratım sürecinde oyuncuya katkı sağlayacak bir diğer öğe de *tempo ve ritim*’dir. “(...) tempo ve ritim fiziksel eylemlerin somutluğu açısından önemlidir (...) Her hareket, her olgu veya olay uygun bir tempo ve ritim içinde gerçekleşir (...) Doğru tempo ve ritim konsantrasyona katkı sağlar ve (...) oyuncuyu dikkatini dağıtıcı etkenlerden korur (Moore, 2016, s. 73-74)”. Yaşamda olduğu gibi sahnede de her olayın farklı *tempo ve ritim*’leri vardır. Her olayın insan üzerinde bıraktığı etki aynı olmadığı için, olayların yarattığı etkilerin gösterimindeki *tempo ve ritmi* de farklı olacaktır. Oyuncu, rolünün doğru *tempo ve ritmi*’ni bulup, karakterini ona göre yapılandırıldığında, inandırıcılık durumu da güçlenecektir. Özdemir Nutku’nun verdiği örnek konunun daha anlaşılır olmasını sağlaması açısından önemli görülmektedir:

Ünlü oyuncu Mikael Çekhov, (...) oyunlarından birinde, cinsel yönden güçlü bir karısı olan, herkesten uzakta bir kulübede yaşayan yetersiz, kısır bir erkeği canlandırabilmek için “kısırlık” duygusu veren bir Tempo-Ritmi bulmuştur kendine: Duraklamalı hareketler ve kekeme konuşmasıyla bunu sağlamıştır. Böylece, yalnızca seyirciye kısırlığı aktarmakla kalmamış, oyundaki karısına olan ilişkisini kendi iç duygu akımında katarak vermiştir ünlü sanatçı. Tempo-Ritim çalışmasından sonuç elde edebilmek için, önce iç ölçüyü belli bir evreye getirdikten sonra bunu tempoya uydurmak gerekir (Nutku, 1963, s. 88).

Tempo ve ritim, yaratıcı ruh halini de etkilediği için önemlidir. Stanislavski: “Hayat nerede varsa, eylem de oradadır; eylem nerede varsa, hareket de oradadır; hareketin olduğu yerde tempo, temponun olduğu yerde ritim vardır (Stanislavski, 2012, s. 204)” betimlemesi ile her oyun ve karakter için özel tempo ritimlerin bulunmasını ve bunun hayatın içinde olduğunun da vurgusunu yapmıştır. Moore göre tempo ve ritim öğesinin katlısı şu nedenle önemlidir: “Doğru tempo ve ritim eylemin sahici olmasına yardımcı olarak, oyuncunun duygularını kışkırtmaya da yardımcı olur (Moore, 2016, s.74)”. Oyunlarda bulunamayan doğru tempo ve ritimler oyuncuların sahnedeki uyumunu bozduğu gibi, seyircilerin oyunu anlamamasına da sebep olabilmektedir.

Çalışmanın psikolojik eylemler yöntemi bölümünde ayrıntılı olarak işlenen *coşku belleği* öğesi için Moore: “Coşku belleği geçmiş deneyimlerin depolandığı yerdir ve sahnedeki coşkunun tek kaynağıdır (Moore, 2016, 78)” tanımlamasını yapmaktadır. Fiziksel eylemler yöntemi içerisinde bilinç yoluyla bilinçaltına erişmek hedefindeki

oyuncunun, kendi coşkularından hareketle deneyimlerini hatırlaması ve rollerindeki yaratıma katkı sağlaması açısından *coşku belleği* önemli bir öge olarak kabul edilmektedir.

Stanislavski, kendi oyunculuk deneyimlerinden de yola çıkarak oyuncuların sahnede bilinçli bir yaratım yaşamalarını sağlayacak yasalar bulmaya çalışmıştır. Doğa'nın verdiği imkanlardan uzaklaşmadan oyunculara, belli koşulları da göz önüne alarak, kendilerini oyunculuk anlamında geliştirebilecekleri bir takım öğeler ve bunları nasıl kullanacaklarının yollarını göstermiştir. Sistem, kendi dönemindeki oyunculuk anlayışlarını ve sonrasındaki kuşakları etkilemiş, karşıt görüş bildirenlere dahi ilham olmuştur. Stanislavski sisteminin önerdiği öğeleri ile çalışıldığında ve rol yaratım süreçlerinin izlenildiğinde, oyuncunun sahnedeki varlığını haklılaştıracağı düşünülmektedir. Oyuncunun esinin getirdiği şansa bağlı yaratımındansa, kuralları olan ve çok çalışma gerektiren bir yolla rolünü biçimlendirmesi önerisi, Stanislavski'nin kendi dönemi açısından devrim niteliği taşımaktadır. Stanislavski sistemi ile oyuncular etik kuralları da unutmadan, kendi araçlarını kullanarak, bilinçli bir yaratım sürecine girmeyi öğrenirler. Sistem, oyunculuğun yasalarını belirleyen ilk sistem olduğu için, kendisinden sonraki tiyatro dünyasını da etkilemiştir. Stanislavski sisteminin önerdiği kurallar ve yöntemler ile oyuncuların, sahnede gerçek coşkularla deneyimler yaşamaları ve seyirciye de bu coşkuları sahici bir anlatımla yaşatmaları beklenmektedir.

3.1.5. Stanislavski Sistemi'nde fiziksel donanım

Stanislavski'nin oyunculuk yöntemi olarak önerdiği sistemi, içten dışa- dıştan içe gibi kavramsal betimlemelerin varlığı devam ederken, oyuncunun sahnede kesinlikle 'oynaması'nı gerekli görmektedir. Bu oynama durumunu ortaya çıkaracak ve sistemin önerdiği öğelerden önceki bölümlerde bahsedilmiştir. Sistem, oyuncunun belli fiziksel donanımlarının da gelişmiş olmasının, duyguların özgürce ifade edilebilmesinde yardımcı olacağını ileri sürmektedir.

Yapılması gerekenlerin yanında yapılmaması gerekenlerden de bahseden sistemde, oyuncuların sahnede fiziksel bir serbestliğe kavuşabilmelerinin ilk koşulu olarak, kas gerginliklerinin yok edilmesi gerektiği önerilmiştir. David Magarshack, *Stanislavsky on the Art of the Stage* (Stanislavski'nin Sahne Sanatı Üzerine) kitabında, Stanislavski'nin psiko-teknik'in izlenebilir yönlerini de gözlemlediğini vurgulamaktadır. Bunlardan ilkinin de kasların gevşemesi olarak adlandırmaktadır. Stanislavski, kasların gerginliklerinin

aktörün içsel çalışmasına ve rolünün gerektirdiği duygulara erişmesini engellediğini gözlemlemiştir. Oyuncuda fiziksel gerginlik mevcutken rolün duygusundan da fiziksel yaşamından da söz etmenin vakit kaybı olduğunu söylemektedir. Aktörlerin çalışmalarına başlamadan önce hareket özgürlüğünü engellememesi için kaslarının yeterince rahat olduğundan emin olması gerektiğini de eklemektedir. Vücudun herhangi bir yerindeki en ufak bir gerginlik hemen tespit edilip üzerinde uğraşılmazsa aktörün işini felce uğratabileceği de eklenmiştir. (Magarshack, 1980, s. 44).

Sahne üzerinde izleyicilerin varlığından haberdar olan oyuncu, rolünü gerçekleştirirken elbette ki belli gerginliklerin içerisinde olacaktır. Başlı başına izleniyor olma hissi oyuncunun gerilmesine ve rolünün gereğini yerine getirememesine sebep olabilir. Stanislavski, kendi oyunculuk deneyimlerinden de yola çıkarak oyuncuların fiziksel anlamda rahatlamalarının, rollerinin daha anlaşılır olmasına ve sahne tecrübelerini özgürce gerçekleştireceklerine katkı sağlayacağını düşünmektedir. Rolün içsel yapısının tam anlamıyla seyirciye aktarılabilmesi için de kas gerginliklerinden kurtulmuş sağlıklı bir oyuncu bedeninin gerekliliğinden bahsetmektedir: “(...) gergin halde kaldığınız sürece, ne duygunun ince ayrımları, ne de rolünüzün psikolojik yaşayışı üzerinde düşünebilirsiniz. Bu yüzden, herhangi bir şey yaratmaya girişmeden önce, hareketlerinizi engellemesin diye kaslarınızı uygun duruma getirmeniz gerekir (Stanislavski, 2011a, s. 95)”. Gerginlikler, oyuncunun sesini, nefesini, hareketlerinin netliğini, sahnenin duygusunu vermesini ve ifade yollarını kesintiye uğratacağı için yok edilmelidir. Kas gerginliklerinin tamamen yok olmasının mümkün olup olmadığı konusunda Stanislavski’nin görüşü şu yöndedir: “Bunu tümüyle yok etmek olanaksızdır (...) biz gene de durup dinlenmeden onunla savaşmak zorundayız (Stanislavski, 2011a, s. 97)”. Kas gerginliklerini en aza indirmek ve sahne performansının kalitesini en üst seviyelere taşıyabilmek için oyuncunun yapması gerekenler vardır. Sistemin oyuncuya önerisi şu şekildedir:

Kaslardaki gerilimin üstesinden gelmek için oyuncu eğitilmiş, tepki vermeye açık bir vücuda ve kasları üzerinde kontrole ihtiyaç duyar (...) sistematik çalışma sayesinde oyuncu kendi içinde bir ‘gözlemci’ geliştirebilir. Bu gözlemci izleyecek, gereksiz gerilim noktalarını anında saptayacak ve onları derhal yok edecektir (...) Belirli bir düşünce üzerine ve vücudun hareketi üzerine odaklanmak, gerilimi ortadan kaldıracaktır (Moore, 2016, s. 90)”.

Oyuncuya, gereken gerginlikleri saptama ve onları kontrol altına alıp gevşetebilmek için gözlemci görevi veren Stanislavski, sisteminin bilinçli bir yaratım

olduğunu da tekrar kanıtlamaktadır. Oyuncunun vücudunun bilincinde olarak hareket etmesi gerektiği açıktır.

Geliştirdiği sistem içerisinde oyunculara, sahnede amaçsız hiçbir hareketin var olmaması gerektiğini söyleyen Stanislavski, fiziksel donanımın sahiciliğini güçlendirmek için sahnede oyuncunun hareket dizgesi hakkında şu benzetmeyi yapmaktadır: “Hareketler, bir çalgıdaki notalar gibi açık seçik olmalıdır. Aksi halde, bir rolün içinde yer alan hareketler karmakarışık hale geleceği gibi, hem iç hem de dış yorum bakımından bu hareketlerin belirsiz ve sanat dışı kalmaları baş gösterir (Stanislavski, 2011a, s. 105)”. Duyguların gövdesel ifadelerinin de kesin ve açık olması gerektiğini söyleyen Stanislavski, oyuncudan gereksiz hareketleri temizlediği net ama yumuşak ifadelerden oluşan gerginliklerden uzak bir anlatım beklemektedir. *Ölçülülük* kavramı ile de açıklanan bu durum için Stanislavski, “Ölçüsüzce yapılan hareketler, oyuncuya ne denli doğal gelirse gelsin, sadece rolün tasarımını bulandırmaya, performansı anlaşılmaz tekdüze ve kontrolsüz kılmaya yarar (Stanislavski, 2012, s. 75)” yorumunu yapmaktadır. Oyuncular, jestlerini kontrol etmelidir jestler oyuncular değil. Kontrol mekanizması daima oyuncuda olmalıdır. Bilinçli yaratım noktası da fiziksel anlamda burada başlamaktadır. Oyunculardan notaların doğru vuruşları gibi kusursuz bir anlatım gücü bekleyen Stanislavski, aktörün bedenini kendi enstrümanı gibi kullanabilmesi açısından şunları söylemektedir: “(...) yaratıcı ve sanatsal bir güç olarak siz piyanistlerden ve şarkıcılardan farklı değilsiniz ve her gün pratik yapmalısınız (Moore, 2016, s. 90)”. Oyuncuların, yaratım sürecini kapsayan içsel öğelerin, dışsal öğelerle anlatımına olanak sağlayan seslerinin ve vücutlarının eğitilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Oyuncular, düzenli alıştırma ile seslerini, nefeslerini ve bedenlerini sahnedeki anlatım araçları olarak kullandıkları için, geliştirmelidir. “Stanislavski teknikte ustalıkla hayati bir rol atfetti. Oyunculardan ritim, jest, akrobasi, telaffuz, ses, anlamlı konuşma ve tarihsel seremoniler üzerine çalışmalarını istiyordu (Moore, 2016, s. 91)”. Sonuç olarak Stanislavski’nin oyunculardan beklediği; geliştirilmiş bir kas yapısı ve fiziksel ifade gücüdür. Bunun da sahnede amaçlı eylemler çerçevesinde yapılmasını ister; çünkü: “Maksatlı ve verimli aksiyon, gösterişliğin, kasılmanın ve başka tehlikeli sonuçların önüne kendiliğinden geçecektir (Stanislavski, 2012, s. 45)”.

Oyuncuların *enerji* konusunda da uyarın Stanislavski, *enerji*’nin nasıl olması gerektiği konusunda şunları söyler: “Duyguyla yakılan, iradeyle yüklenen ve zekâyla yönlendirilen enerji (...) üstünkörü ve mekanik bir şekilde yerine getirilemeyecek, bilakis

ruhsal dürtüleriyle uyum halinde gerçekleştirilmesi gereken, duyguyla, içerikle ve maksatla dolu bilinçli eylemlerle kendini dışa vurur. Bu enerji, kas sistemimiz vasıtasıyla vücudumuza yayılır (Stanislavski, 2012, s. 50)”. Sahnede günlük hayattaki *enerji* durumundan farklı bir *enerji*’ye ihtiyaç duyacak olan oyuncu, oynayacağı rolün gerekliliklerine göre kendi *enerji* durumunu ayarlayabilmelidir. Yaşlı birinin *enerji*’si ile genç birinin *enerji*’si aynı değildir, oyuncu rolünün gerektirdiği enerji’yi doğru yakalayabilirse, sahnedeki anlatımı zenginleşip daha açık hale gelecektir. Bilinçli seçimlerle oyuncu, kas sistemine yayılan *enerji*’yi kontrol ederek rolün gerektirdiği durumu yerine getirmelidir.

Oyuncuların performanslarındaki dışsal ifadelerindeki eksiklikler, oyunun vermek istediği mesajları da etkileyeceği için giderilmesi gereken sorunlar olarak görülmektedir. Stanislavski: “Ben uzun yıllar süren oyunculuk ve yönetmenlik deneyimlerimden sonra, her oyuncunun mükemmel bir diksiyonu ve telaffuzu olması, yalnızca deyişleri ve kelimeleri değil, bunun yanı sıra her heceyi, her harfi de hissederek söylemesi gerektiği kanaatine vardım (Stanislavski, 2013, s.153)” çıkarımı ile oyuncuların seslerini, vurgulamalarını, tonlamalarını da güçlendirmeleri gerektiğinin altını çizmektedir. Duygunun sahnede doğru ifade araçları ile sağlanabilmesi için oyuncunun, ölçülük halinde sesini, vurgusunu, bedenini, nefesini kısacası tüm bedensel ifade araçlarını eğitmiş olması beklenmektedir. Stanislavski, oyuncunun çalışma durumunu psikolojik ve fiziksel olarak ayırmak yerine, kendi sisteminde son aşama olarak önerdiği psiko-fiziksel çalışmalar düşünüldüğünde, oyuncunun duygu durumlarını gerçekleştirebilmesi için bedensel anlatım olanaklarını da geliştirmesi, sahne anlatımı açısından hayati önem taşımaktadır.

3.2. Melih Cevdet Anday’ın Yaşamı Ve Sanat Anlayışı

3.2.1. Melih Cevdet Anday’ın yaşamı

Şair kimliği ile daha geniş kitlelerce tanınmış olan Melih Cevdet Anday; tiyatro, roman, deneme, çeviri gibi yazın alanında birçok eser üretmiş bir sanat insanıdır. Melih Cevdet Anday, şiir yazmaya heves ettiği ortaokul yıllarında, iki yazın dergisinin üzerinde bıraktığı etkiyi ve sonrasında edindiği deneyimi şu şekilde betimlemektedir:

Ne öğrendim o dergilerden? Şimdi ancak şuncasını söyleyebilirim: Şiirin, yazının ciddi bir iş olduğunu. Üst yanını unuttum. Ama ben bununla yetinemedim; bilim-düşün dergilerini,

kitaplarını gerekiyordum. Tek başına şiir, tek başına yazın bana boşlukta asılı gibi geliyordu. Usunu kullanmak, yapacağım işin bilincinde olmak istiyordum (Anday, 2009b, s. 181).

Melih Cevdet Anday; sanatçının eseri üzerinde çalışırken yapacağı işin bilincine varması gerektiğini savunmaktadır. Öğrenerek üretmenin, sağlam temellere dayanacağını vurgusunu yapmaktadır. Akıl kullanımını da yaratmanın ilk şartı olarak görmektedir. Anday; *Felsefesiz Yaşamak* adlı deneme kitabının *Yaratma Gizi* başlıklı yazısında, yaratıcıların meydana getirdikleri eserlerinin, kendi yaşamlarından bir iz taşıyıp taşımadığı merakının, gerekli olup olmadığını tartışmaktadır:

(...) Diyelim bir romanın baş kişisi aşık mı oldu, bu demektir ki, romancı kendi aşk serüvenini anlatıyor. Bütün yazarlar, dünyaya, başkalarına baktıkları gibi, kendilerine de bakarlar, kendi deneyimlerinden de yararlanırlar; ama bu onların kendilerini anlattıkları anlamına gelmez hiç de. Goriot Baba adlı o ürpertici romanı yazan Balzac, evlenmemişti. Şunu da yazıvereyim, Homeros'un yaşamını hiç bilmiyoruz (...) Yaşamı tek düze geçmiş bir kişinin yaratmasına olanak yok mudur? "Kurmaca" ya tümünden boş mu verelim? Günümüze kalmış, yaratıcısı bilinmeyen masalları nasıl sevebiliyoruz? Ama yaratıcıyı bilmek, ondaki yaratıcılık gizini yakalamak bakımından benim de merakımı çekiyor. Yakalayabiliyor muyuz? Sanmıyorum. Giz olduğu bundan belli (Anday, 2002, s. 33-35).

Melih Cevdet Anday; yaratıcının yaşamını öğrenmek ile eserlerini çözümleyebilme ve anlamaya yaklaşılabileceğinin; fakat yaratım gizinin tam anlamı ile çözülemeyeceğinin vurgusunu yapmaktadır. Melih Cevdet Anday'ın yaratım gizine yaklaşabilmek ve Stanislavski'nin sisteminde oyunculara, oyun incelenmesi için önerdiği, yazarın hayat ve sanat anlayışının bilinmesinin önemi de düşünüldüğünde, bu tez çalışmasında Anday'ın hayatının ve sanat anlayışının incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Melih Cevdet Anday; Çanakkale'nin bir köyünde 1915 yılında dünyaya gelir. Mesleki ilerleyişleri göz önüne alındığında, tanınan bir aileden geldiği anlaşılmaktadır:

Osmanlı Devleti'nin ilk "eczacı paşa"sı olan büyük dedesi Mirliha Mehmed Raşid Paşa, Avrupa'da eczacılık öğrenimi görmüştü. Oğulları (Melih Cevdet'in amcaları) Mukim Paşa ile Kadri Raşit Paşa da ünlü kişilerdi. Tıp Fakültesi'nde okurken Paris'e kaçarak Jön Türkler'e katılan Kadri Raşid Paşa (Anday, 1875-1949), Türkiye'de ilk fizyoloji kürsüsünün kurucusuydu; ilk çocuk hastalıkları uzmanlarından ve özel muayenehane açan ilk hekimlerdendi. Melih Cevdet Anday'ın babası Cevdet Bey Edebiyat Fakültesi'nden ayrılmış, edebiyata ve gazeteciliğe heves etmişti. Sonradan Hukuk Fakültesi'ni bitirdi ve Ankara'da avukatlık yaptı (Kabacalı, 1991, s.8).

Döneminin eğitime önem veren, tanınmış ailelerinden birinde büyüdüğü anlaşılan Anday; Zeynep Oral ile yaptığı söyleşide babası hakkında şunları söylemektedir:

Babam sonradan olma avukat, zengin bir ailenin şımarık oğlu (...) böyle imtiyazlı bir ailede büyüyen babam çok şımarık yetişmiş, edebiyata, gazeteciliğe heves etmiş, Edebiyat Fakültesi'nden ayrılmış... Ben çocukluğumda, orta hâlli, sıkıntı çeken bir ailede büyüdüm. Babam bu sıkıntıyla ilgilenmezdi (...) babam, hep amcalara, babasına hakaret mektupları yazardı, bunları anneme okurdu (...) Çok çocukken babamı Tanrı gibi göürdüm. Hâlbuki babam biz üç kardeşle hiç ilgilenmezdi. Bazen ona hâlâ kızarım. ("Kızarım" diye yumuşatıyorum, o "küfür ederim" dedi) Babamın nasıl biri olduğunu kavrayınca gerçekten yıkıldım (Oral, 1988, s.3).

Baba figürü açısından hayal kırıklığı yaşayan Melih Cevdet Anday, annesi hakkında da şunları dile getirmektedir:

Annem Malatyalı, Kürt bir aileden gelme (...) Babamı, ailesi evlendirmek istediğinde, rahat etsin diye, yoksul bir kız arayıp, annemi bulmuşlar... Annem olmasaydı biz üç kardeş ölürdük. Sağlam çıkan annem oldu. Şımarık paşazadeye katlandı. O yoksullukta bizi o büyüttü... Annem, bedence ve ruhça çok sağlam bir kadındı. Otoriterdi. Bu haliyle babamın gelgeçliğini ve sorumsuzluğunu dengeledi, ailemizin temel direği oldu (Oral, 1988, s.3).

Farklı kültürlerin bir araya geldiği bir ailenin çocuğu olan Melih Cevdet Anday'ın, Eylül 1976- Şubat 1979 yılları arasında tuttuğu günlüklerinden oluşan ve ölümünden altı yıl sonra yayımlanan *Bir Defterden* adlı kitabı, Anday'ın eşi Suna Anday'ın paylaşımı ile Sevgül Sönmez tarafından hazırlanmıştır. Melih Cevdet Anday'ı gün gün takip ediyormuş duygusu uyandıran kitapta, Anday ile ilgili birçok bilgi edinilmektedir. Anday'ın; kendisi, geçmişi ve ailesi hakkında söyledikleri öz eleştiri niteliği taşımaktadır:

Oysa ben eski olan hiçbir şeyi sevmiyorum sanıyordum. Benim kadar ileriye bakan birini görmek güçtür. Ama annemde de babamda da evlat sevgisi pek yoktu galiba, çünkü evimiz hep çekilmez oldu. Yuva dedikleri şeyi ben bilmiyorum. Onun için ne yaptıysam kendim yaptım. Elbette kolay olmadı bu, örnek yoktu çünkü karşımda. İki kez evlendim, kim bilir ne haksızlıklar ettim. Şu var ki başkaları böyle düşünmezler, kendilerini hiç suçlamazlar. Bense sanırım kendimi fazla suçladım, peki, kimi suçlayayım? Bildiğim bir kişi var, o da benim (Sönmez, 2008a, s. 51-52).

7 Eylül 1977 tarihinde günlüğüne yukarıdaki alıntıyı yazan Anday, çocukluğundaki yalnızlığından, her şeyi tek başına yapmasından ve eşlerine yapmış olabileceği haksızlıklardan bahsetmiş, kendisini de eleştirmiş ve başkaları ile bir karşılaştırma içine sokmuştur. Melih Cevdet Anday, şikâyet ederek değil, eleştiri oklarını kendine çevirerek geçmişini anlamaya çalışmıştır. Yazar Doğan Hızlan, Anday için şunları söylemektedir: "Yaşadığı acıları, çektiği çileleri yazarken bile -yakınarak anlattığına tanık olmadım- (Hızlan, 2000, s.92)".

Anday, Ankara Lisesi'nde eğitimine devam ederken, daha sonra şiir alanında akım haline gelebilecek bir değişime öncülük edecekleri dostlarıyla tanışacaktır. Bu dostları; Orhan Veli ve Oktay Rıfat'tır. Melih Cevdet Anday ve Orhan Veli'nin tanışmalarının ikisinin de tiyatro tutkusu sonucu gerçekleştiği, Anday'ın şu sözlerinden anlaşılır: “Orhan Veli'yle tiyatro tutkunuyduk. Arkadaşlığımız da bu ortaklıktan başladı. Bir gün okulda yanıma geldi, ‘Benim adım Orhan’ dedi, ‘Tiyatroya meraklı olduğunuzu duydum, ben de çok seviyorum tiyatroyu.’ Ondan sonra da hep buluşur olduk. Birlikte gösterimler düzenliyorduk (Anday, 2009b, s.76)”. Şiir alanında birlikte büyük bir yeniliğe adım atacak iki şairin, ilk defa bir araya gelişlerinin tiyatro tutkuları ile olması, tiyatronun insanlar arasında ortak bir dil oluşturma işlevinin sadece sahne ve seyir yeri arasında değil, daha oyunların ilk adımlarında da gerçekleşebileceğinin göstergesidir. Melih Cevdet Anday, Orhan Veli ile lise yıllarındaki dostluklarından daha sonrasında şu şekilde bahsetmektedir: “(...) şiirden tiyatrodan konuşurduk. *Sesimiz* adındaki okul dergisine yazılar yazardık. Delikanlılığımızın hemen bütün güzel günleri bir arada geçti (Sönmez-Armağan, 2016, s.24)”.

Melih Cevdet Anday'ın altmış yıl boyunca gerçekleştirdiği söyleşilerinden toplanan *Dakika Atlamadan* adlı kitapta Anday, ilk şiir denemelerine -o şiirleri hatırlamıyor olsa da- daha ortaokul yıllarında başladığını ve onu şiir yazmaya kimsenin teşvik etmediğini dile getirmiştir. Ankara Lisesi'nin *Sesimiz* adlı okul dergisinde serbest vezinle yazdığı *Asfalt* adlı şiirinin yayımlandığını, aynı derginin toplantısında Oktay Rıfat ve Orhan Veli ile tanıştığını da sözlerine eklemiştir (Armağan, 2015, s.53).

Dakika Atlamadan adlı kitapta Anday'ın hayatına dair bilgiler de bulunmaktadır. Anday, kendi yaşam öyküsünü yazmasını isteyen Nihat Kuşlu'nun defterine el yazısı ile şunları yazar: “(...) konuşmayı severim. Onun için tiyatro eserleri de yazacağım (Armağan, 2015, s.46)”. 1947 senesinde yapılan bu söyleşide Anday, hem tiyatroya ilgisini hem de yazar olarak tiyatro oyunlarına da imza atacağını önsemesini yapmıştır.

Melih Cevdet Anday, ilk şiiri olarak, *Varlık* dergisinde yayımlanan *Ukde*'yi kabul etmektedir: “Benim ilk şiirim *Ukde*'yi 1936 yılının 15 Kasım'ında Varlık dergisinde yayımladım (...) “Garip Akımı” diye anılan akıma bağlı şiirlerimiz ise, gene o yıl, gene Varlık'ta, büyük sayfalarda basıldı (Anday, 2009b, s. 34-35)”.

Garip Akımının şiirde yapmak istediği yeniliklerin anlaşılabilmesi için Orhan Veli'nin açıklamaları dikkatle incelenmesi gerekmektedir. Asım Bezirci tarafından

hazırlanan *Orhan Veli Bütün Şiirleri* kitabının *Garip* bölümünde Orhan Veli şu açıklamalarda bulunmaktadır:

Vezinle kafiye'nin her şeye karşın bir sınırlama olduğunu da kabul edelim. Bunlar şairin düşüncesine, duyarlılığına egemen oldukları gibi, dilin biçiminde de değişiklik yapıyorlar (...) Benzeti, öğretilme, abartma ve bunların bir araya gelişinden oluşacak bir düşünsel zenginlik, umarım tarihin aç gözünü artık doyurmuştur (...) Bugünkü dünyayı dolduran insanlar, yaşamak hakkını sürekli bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır, onların beğenisine seslenecektir (...) Sanatçı elde edilmiş bir beceriyi düş ve benzeri türden durumlar dışında da kullanabilen adamdır (...) Şiirde saldırılması gerektiğine inandığım anlayışlardan biri de dizeci anlayıştır (...) eskiye ait olan her şeyin, her şeyden önce de şairanenin karşısına çıkmak gerekir (Veli, 1982, s.80-92).

Garip olarak kabul edilen ve şiirde büyük farklılaşmaya kapı açan akım, Türk şiir anlayışına birçok yenilik getirmiş olsa dahi uzun süre alay konusu yapılmıştır. Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabının *Şiiri Ortadan Kaldırmak* başlıklı yazısında Garip akımının nasıl alay konusu olduğunu kendi başından geçen iki olayla anlatmaktadır. Ankara Hukuk Fakültesinde okurken bir yandan da Devlet Demir Yolları'nda çalıştığını; fakat şiir yazdığını ne olur ne olmaz diye kimseyle paylaşmadığını söyler. Orhan Veli, Varlık Dergisinde çıkan şiirleri Anday'ın şefine getirip bırakır. Şiirleri okuyan şef, -üzülmeyin, zamanla ilerlersiniz- dediğinde ise Anday, yazdıkları şiirlerin acemi algılanmasından rahatsız olup, kendisini ve arkadaşlarını şu sözlerle savunur – üç arkadaş şiirde bir yenilik yaptık; fakat çok kötü karşılandı, herkes bizimle alay ediyor-. Benzer bir olay ise; yedek subaylığını yaptığı Aydın'da gerçekleşmiştir. Subay ailelerinin bir araya geldikleri bir eğlencede, üsteğmeni, komutanlarından izin alarak, Anday'dan şiir okumasını ister. Alay konusu edilen kısa şiirlerinden birini okuduktan sonra asteğmeni onu çağırıp, bu okuduğunun ne olduğunu sorduğunda -şiir diye cevap verir. Komutan -nasıl olur? dediğinde Anday yine şöyle bir karşılık verecektir: -Biz komutanım, üç arkadaş, şiirden vezni attık, kafiye'yi attık, teşbihi, istiareyi attık... komutan Anday'ın cümlesini bitirmesini beklemeden sözünü keser ve şunları söyler; -Anladım, siz böyle böyle şiiri ortadan kaldıracaksınız (Anday, 2009b, s.36-37).

Şiiri ortadan kaldırmak gibi bir niyeti olmayan, aksine halkın konuşma diline yakın şiirler üreterek daha geniş kitlelere ulaşmayı hedefleyen bu üç şairden Melih Cevdet Anday, Garip akımından ayrılışını ise şu şekilde anlatmaktadır: “Garip şiiri çok çabuk amacına erişti, başka bir deyişle, olgun doğdu, yetişkin doğdu. Onu yenilemek gereksizdi. “Tohum” kendi gelişimini sürdürmemin başlangıcıdır (Sombahar, 1994, s.27)”. Anday,

Garip şiirinin amaçlarını çabuk elde etmesi konusunu ise şöyle anlatmıştır: “Bizden başka alay edilen şair olmamıştır edebiyatımızda. Bu çok önemlidir. İnsanın nasırına bastık (Armağan, 2015, s. 349)”. Sadece ismiyle bile ilgi çekip döneminde yankı uyandıran akım; insanlarda, nasır örneğinin verilmesi gibi, alışılmışın dışına çıkma ve korkularla yüz yüze gelme durumunu yaratmıştır. Sanat açısından denenmiş olması dahi farklı bakış açılarının varlığı konusunda önemli görülmektedir. Cesaret etme ve daha iyiyi daha yeniyi arama konusunda Stanislavski ve Anday, birbirlerine benzetilebilmektedir.

Anday, *Tohum* şiiri ile kendi şair kimliğinin gelişimini sürdürmeye başlamıştır. Şiir üzerine düşüncelerini şu sözleriyle anlatır: “Ben Garip hareketinden sonra şiirin ne olduğunu düşünmeye başladım. Hâlâ düşünüyorum... Ağırdır şairlik, hâlâ bunun ağırlığını taşıyorum (Oral, 1988, s.6)”. Bitmeyen bir süreçten bahsetmektedir Anday, şairin görevinin ağırlığının farkında olarak hareket ettiğini anlatmaktadır. Zeynep Oral ile yaptığı söyleşideki, şiir sanatı ile ilgili sözlerine bakıldığında hem şiiri nasıl algıladığı hem de kendisini şair olarak nerede gördüğü anlaşılmaktadır:

Şiir imge sanatıdır, ama imge yakalamaktan ibaret değildir. Kısa kısa imgelerden nefret ediyorum... Ben uzun şiirde birtakım temalar yakaladım. Temayı geliştirerek uzun şiir sürdürmek önemli. ‘Kolları Bağlı Odysseus’, ‘Troya Önünde Atlar’ı örnek verebilirim. Övünmek gibi olmasın ama Türk şiirinde bunu eskiden beri yapan yok... İleride benim şiirim üzerine incelemeler yapılacağına inanıyorum (Oral, 1988, s.7).

Sanatçı olarak Melih Cevdet Anday’ın öngörüsü gerçekleşmiştir, onun sadece şair kimliği değil, yazın alanında verdiği birçok eseri araştırma konusu olarak seçilmektedir. Bu da verdiği eserleri ile ölümsüzlüğe adım attığını göstermektedir. Bu noktada Melih Cevdet Anday’ın şiir ve zamanla ilgili sözleri de önemli görülmektedir:

Şiirin bunca büyük bir işlevi de, zamanın geçmesinden duyduğumuz korkuyu yatıştırmasıdır (...) şiiri yazanla okuyan, bir tanıklıkta birleşirler (...) Düşünüyorum da, ölenlerin zamanı gerçekten durmuştur, hiçbir değişikliğe gerekmesi yoktur. Biz akan zaman içinde onlarla karşılaşıyoruz ikide bir. Tuhaf bir şey bu; onlar biraz bizimle akıyor, biz biraz onlarla duruyoruz (Anday, 2009b, s.3).

Anday’ın okuyucu ile eser sahibi arasındaki tuhaf diye adlandırdığı zaman akışı vurgusu düşünüldüğünde, 28 Kasım 2002 yılında vefat ettiği gerçeği kaybolmakta ve bu çalışma süresince zamanda akacak olması başka bir tuhaflık olarak belirmektedir.

Tohum şiirini yazmasıyla beraber, Garip Hareketinin, şiir için getirdiği kuralları yıkma eğiliminde olduğu düşünülse de Anday, kendisini şu sözlerle savunmaktadır:

İlk şiirim ölçülü uyaklıydı, sonra düzencesini (disiplinini) kendime özgü mantığımda arayan şiire yöneldim. Ama sonraları alışlagelmiş şiir düşüncelerinden bir korkum kalmadığını

anladığımdan mıdır bilmiyorum, yoksa onları yenmek, buyruğuma almak, kendimi sıkı sınırlar koyarak da şiirin sözünü bulma inadımdan mıdır, Tohum şiirini, yazdım. Belki de eski bir özlemdi bu. Şiir sanatı, tarihinin deneyimleri içinde öylesine bir çeşitlilik kazanmıştır ki bunları değer sıralamasına dizmek yanlış olur (Sönmez, Armağan, 2016, s.39).

Anday, Garip akımı içerisinde yazdığı şiirlerin de kendi kuralları ile bir sınırlama getirdiğini düşünmüş, şiir sanatı içerisinde bir değer sıralamasına girmeden kendi şiir dilini oluşturmaya çabalamıştır.

Melih Cevdet Anday, 1948 yılında, Mehmed Kemal'in sadece bir sayı çıkan *Meydan* dergisinde yayımlanan *Tohum* şiiri ile ilgili çeşitli tepkiler aldığını söylemektedir. Garip akımı anlayışından uzaklaşmaması gerektiği konusunda onu uyaran arkadaşlarının olduğunu dile getiren Anday; arkadaşlığın, birlikteliğin, ozanı zorlayan şiirin deneyiminden daha değerli olup olmadığını da sorgulamaktadır. Sabahattin Eyüboğlu'nun; *Tohum* şiirini okuduktan sonra kendisini -Meydan dolusu şiirinden ötürü seni kutlarım- cümlesi ile tebrik ettiğini, daha sonra *Yeni Ufuklar* dergisinde Anday'ı yüceltecek sözler yazdığını dile getirmektedir. Anday, Eyüboğlu'na teşekkür edemeyeceğini; çünkü Garip şiirinin destekçilerinden olduğunu, buna rağmen *Tohum* şiirini, yadırgamadan Anday'ın doruğu saydığını da eklemektedir (Anday, 2009b, s. 151-152).

Arkadaşları ile ortak çıkılan yolda başka bir anlayışla hareket etmek isteyen Melih Cevdet Anday, eleştirilerle karşılaştığını da dile getirmektedir. Anday, sanat adına yaratım sürecinde olan kişilerin arasındaki dostluk ya da düşmanlık durumlarına da şu sözleri ile vurgu yapar:

Asıl düşmanlıklar vardır yaşamda, dostluklar yoktur. Sizin bir mutluluğunuzdan, bir başarınızdan sevinecek kimseyi bulamazsınız. Asıl olan düşmanlıklardır. (...) Tarihte kalacak en önemli şiirimi 'Tohum'u yazdığımda iki arkadaşım da yadırgadı... Oysa hani biz beraber büyümüştük... (...) Bir şair kendi kendine, bir yol, bir teknik bulacaktır. Sanıyor musunuz ki, bunları bulunca arkadaşları sevinecek... Hayır (Oral, 1988, s.7).

Sanattaki kıskanma durumlarını anlatmak isteyen Anday, kendi yol ve tekniğini bulan bir ozanın, arkadaşları tarafından bu duruma sevinilmeyeceğini düşünmesi, yaşamından edindiği deneyim sonrasında kurduğu bir cümle olsa da karamsar bir bakış açısını yansıtmaktadır. Özenme, öykünme konularına da değinen Anday, her ozanın kendi dilini oluşturması konusunda da şunları dile getirmektedir: "(...) Ozan, kendine özgü bir dil aramaz, aramamalıdır. Kişilik nasıl aranmakla bulunmazsa, şiir dili de özenerek bulunmaz. Aykırı görünecek ama, ozan, dilini aştıkça dilini bulur, kişiliğini

aştıkça kişiliğini bulur. Bunların ötesine geçmektir gerçek başarı (Armağan, 2015, s. 74)”. Sanatçıların kendilerini aşma durumlarının onları başarıya götüreceğine değinen Anday, şiir konusunda kendi yaşadığı değişimi de açıklamış olmaktadır. Anday değiştikçe yeni şiir denemelerinde bulunmuş bir kalıba girmeden, sanat dilini oluşturmıştır.

Eserler verdiği her sanat alanında kendi yol ve tekniğini zamanla oluşturan Melih Cevdet Anday, mesleki yaşamında çeşitli zorluklarla da karşı karşıya kalmıştır: “Liseyi bitirince önce Hukuk Fakültesi’ne, ardından Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’ne yazıldıysa da öğrenimini sürdüremedi (...) Devlet Demiryolları’nda memur olarak çalışıyordu. Bu kuruluşun olanaklarından yararlanarak sosyoloji öğrenimi görmek üzere Belçika’ya gitti. Üç ay sonra döndü Aydın’da askerliğini yaptı (Kabacalı, 1991, s.8)”.

Melih Cevdet Anday, üniversite mezunu olmaması ile ilgili arkadaşlarının onu ileride pişman olabileceği konusunda uyardıklarını da dile getirir; fakat neye güvendiğini kendisi de bilmemektedir. Anday, üniversite bitirmediği için onu küçümseyenlerin de olduğunu; onlara aldırmadığını söyler ve bütün hayatını öğrencilikle, öğrenme çabasıyla geçirdiğini ekler (Anday, 2009b, s.92). Anday’ın sanat yaşamındaki zenginliğe bakıldığında, diploma kadar, insanın kendini geliştirme ve öğrenme isteğinin de önemli olduğu görülmektedir.

Yaşamının ilk gençlik yılları Dünya Savaşına denk gelen Melih Cevdet Anday’ın askerlik görevi de uzun sürmüştür: “Askerliğinden sonra Hasan Ali Yücel’in önerisiyle Milli Eğitim Bakanlığı Neşriyat Müdürlüğü’nde memurluğa başladı. Bu görevdeyken ikinci kez askerliğe alındı (...) Ankara kitaplığı tasnif memurluğunda çalıştı. İki yıl sonra bu görevinden ayrılarak İstanbul’a geldi (Kabacalı, 1991, s.9)”.

İstanbul’da belli süre işsiz kaldıktan sonra, bir bankanın çocuk yayınları yapan yan biriminde çalışmaya başlamıştır. Burada üç ay çalıştıktan sonra polislerin kendisini sormasından dolayı işine son verildiğini dile getirir. Anday durumundan kimseye yakınmadığını, aksine tanıdıklarıyla karşılaştığı zaman şikâyet etmek yerine daha da neşeli görüldüğünü söyler. Bu dönem içerisinde, dostlarıyla paylaşmadığı maddi manevi sıkıntılarını parklarla, deniz kıyılarıyla paylaşmıştır ve dostça şiirler yazmıştır (Sönmez, Armağan, 2016, s.40-41). Sızlanmak yerine sıkıntılarını, sanatını besleme alanı hâline getiren Anday, *Akşam* gazetesinde çalışmaya başlamasını şu şekilde anlatmaktadır: “Sonra *Akşam* gazetesinde haftada bir sanat sayfası düzenlememi istediler (Anday, 2009b, s.193)”. *Akşam* gazetesinde sanat sayfası düzenleme görevini yerine getirirken kendi yazdığı hikâyeleri de yayımlama fırsatı bulmuştur: “Bundan sonra takma adla

hikâyeler de yazardım (...) Ben H. Mecdi Velet takma adıyla yazardım hikâyeleri. Melih Cevdet'in harflerinden yapılmış bir ad (Anday, 2009b, s.268)".

Akşam gazetesi görevinden ayrılışı kendi isteği ile olmayan Anday; o dönemlerde gazetecilerin dava ve tazminat haklarının olmadığını söyler. Anday yeniden deniz kıyılarına ve parklara döndüğünü bunu da bir eğitim olarak gördüğünü dile getirir (Anday, 2009b, s.194)". Çektiği iş sıkıntıları, hayatına maddi ve manevi olarak yansısı dahi, sanatçının bu durumlardan bile öğrenecek bir şeylerinin olduğu çıkarımını yapması ve bu durumu eğitiminin bir parçası görmesi Anday'ın, umutla ileriye baktığının göstergesidir. Anday, başarının elde edilmesi isteniyorsa, umudun kesilmemesi gerektiğini, işine olan saygısını takdir ettiği Muhsin Ertuğrul ile olan bir konuşmasını yazarken şöyle anlatmaktadır:

Benim merakımsa, bunca yıl yönettiği İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, meşrebi, mesleği, kaynağı çok değişik oyuncularla nasıl edip de uyum sağladığı, işi yürüttüğü konusuydu. Bunu sorduğumda, "Ben insandan umut kesmem" dedi. Kimlerle olursa olsun başaracaktı davasını, başka çaresi yoktu çünkü. O dönemin tek yolu buydu (Anday, 2009b, s.75).

Melih Cevdet Anday, sanatın çeşitli türlerinden eserler veren bir yazın insanıdır. Bu türler arasında tiyatro da Anday'ın yaşamında önemli bir yer kaplamaktadır. Anday'ın yazdığı ilk oyun *Yılanlar* adını verdiği oyunudur. Yazıldığı yıllarda edebi kuruldan onay almasına rağmen oynanamamıştır; fakat Anday, umudunu kesmemiş, başka oyunlar yazarak sanatçı olma görevini sürdürmüştür. *Yılanlar* oyununun oynanamama hikâyesini de şu şekilde anlatmaktadır:

Benim ilk oyunum Yılanlar adını taşır. Genel seçimleri alaya alan bir komedyaydı. Tek dereceli ilk seçim günlerini yaşıyorduk.1946 yılıydı. Parti lideri suikast ihbarı aldığı için mitinge gitmekten vazgeçer, gelemeyeceğini bildirmek üzere toplantı alanına uşağını yollar. Orada halk, lider geldi sanarak coşkunluğa kapılınca, uşak durumunu anlatamaz ve çaresiz nutuk çekmeye koyulur. Çok da başarı kazanır... Devlet Tiyatrosuna gönderdim oyunu. O günlerde Muhsin Ertuğrul'du genel müdür. Edebi kurulda okundu, beğenildi, repertuvara alındığını bildiren bir mektup da yazıldı bana. Fakat oyun oynanmadı. Bana söylendiğine göre, iki partinin de alınacağından korkulmuştu. Yılanlar oynanmadığı gibi, basılmadı da (Anday, 2009b, s. 280-281).

Yılanlar oyununun bürokrasi engeline takılması serüveninden sonra Oktay Rıfat ile ortaklaşa yazdıkları ve edebi kurula kabul ettirip oynatabildikleri bir oyundan söz etmektedir. Bu oyunun adı; *Kıskançlar* olarak seçilmiştir:

O sırada Oktay Rıfat'ın bir oyunu da askıya alınmıştı. Biz de tiyatronun reddedemeyeceği bir oyun yazalım dedik ve oturup Kıskançlar adlı komedyayı yazdık. Birinci perdeyi Oktay Rıfat üstlendi, ikinci perdeyi ben. Sonunda bir araya gelip üçüncü perdeyi birlikte yazdık. Tahmin

ettiğimiz çıktı: Edebi kurulda bulunan bir arkadaş, gülerek, “reddedemedik,” dedi. Kıskançlar oynandı (Anday, 2009b, s. 281).

“Melih Cevdet Anday, 1954 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda fonetik diksiyon hocası olur. Bu kurumda, emekli olduğu 1977 yılına kadar çalışacaktır (Sönmez, Armağan, 2016, s.42)”.

Anday; 1957-1958 yılları arasında bir arkadaşının vasıtasıyla *Tercüman*’da yine takma isimle fıkra yazmaya başlamıştır. Bu sefer takma adı: Yaşar Tellidede’dir. Aynı dönemlerde Murat Tek adıyla roman da yazmaya başlamıştır. *Tercüman* gazetesi Peyami Safa ile anlaşınca genel yayın müdürü Anday’dan gazeteden ayrılmasını rica eder. Bundan sonra Anday, Nadir Nadi’nin isteği ile Cumhuriyet gazetesinde yazmaya başlayacaktır (Sönmez, Armağan, 2016, s.44-45).

Melih Cevdet Anday, Cumhuriyet gazetesinde çalışmaya başladığında dört romanını takma isimlere gerek kalmadan yayımlayabilecektir: “Kendi adıyla yazdığı dört romanı (*Aylaklar*, *Gizli Emir*, *İsa’nın Güncesi*, *Raziye*) ile anıları (*Geçen Zaman* *Duran Zaman*) da önce Cumhuriyet’te yayımlanacaktır (Kabacalı, 1991, s.9)”. *Akan Zaman* *Duran Zaman* adlı kitabında Anday, romanları ile ilgili şunları söylemektedir: “(...) *Aylaklar* birkaç yabancı dile de çevrildi. Demek ben, Nadir Nadi Bey’in yüreklendirmesiyle romancı oldum çıktım (Anday, 2009b, s.271)”.

Melih Cevdet Anday, özel bir okul olan *LCC özel tiyatro okulunda* mitolojya dersleri vermiş, 1964-69 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliği görevini üstlenmiştir (Kabacalı, 1991, s.9). *Akan Zaman* *Duran Zaman* adlı deneme kitabında Anday, öğretmenlerin nasıl bir yol izlemesi gerektiği konusunda kendi deneyiminden yola çıkarak şunları söylemektedir; “(...) sanırım en iyi tutumum, öğrencilerin kimi sorularını, “Bilmiyorum,” diye yanıtlayıp onlara kitaplar salık vermemdir. Öğretmen öğretmekten çok, düşündürmeye, araştırmaya heves uyandırmalıdır çocukta (Anday, 2009b, s. 32)”. Kolay elde edilen bilginin insanları tembelliğe götürebileceğini düşünen Anday, öğrencilerini kitaplara yönlendirerek, onların araştırma konusunda kendi yollarını bulmalarını sağlamıştır. Öğretmenleri, hayatlarının her döneminde yanında olamayacak olan öğrenciler, bilgiyi elde etmek konusunda kendi çabalarını gösterecek ve edindikleri öğrenme deneyimini unutmayacaklardır.

1979 yılında Anday; “Kültür müşaviri olarak Paris’te görevlendirilir ancak Türkiye’deki hükümet değişikliği sonucunda ülkeye çağırılır (Sönmez, Armağan, 2016, s.62)”.

Anday, “Gerçekte biz hepimiz kurulmakta olan ileriki kültürümüze hizmet ediyoruz (Armağan 2015, s. 115)” sözleri ile ozan ve yazarların kendi toplumlarının kültürlerini oluşturmakta üstlerine düşen görevin vurgusunu yapar. Yaşamı boyunca verdiği eserler ile toplumun kültürünü oluşturmak konusunda kendini aşmayı hedef alarak hareket eden Anday, çağdan çağa değişen sanat akımlarının da takipçisi olarak sanatın gelişimine katkı sunmuştur.

3.2.2. Melih Cevdet Anday’ın sanat anlayışı

Şiir, deneme, oyun, roman, anı, gezi, çeviri gibi yazının birçok alanında örnekler vermiş olan Melih Cevdet Anday’ın; dünyayı, insanları, kendisini anlamaya çalıştığını, sanat adına düşünmeyi, değişimi takip etmeyi ve bütün bunları gerçekleştirirken bilimden, felsefeden faydalanmayı bırakmadığını şu sözleri kanıtlamaktadır:

(...) Çoğu sanatçı bile, uğraştığı sanatın bilim ile, felsefe ile ilintisini bilmez, yeter ki onun yapıtı başarılı olsun. Ama sanat yapıtı niçin değişti diye şaşarken, büyük çağ değişimlerini hesaba katmalıyız demek istiyorum (...) alıştığımız sanat değişti diye şaşıyorsak, bilelim ki, onunla birlikte dünyada daha birçok şey değişmiş demektir; hem bunun içine felsefe, bilim gibi ciddi bilgi alanları da girer (Anday, 1978, s. 34-35).

Sanatçıların yapıtlarını oluştururken, o yapıtın ortaya çıkmasına katkı sağlayan bilgi alanlarını göz ardı etmelerinin yanlış olduğunu vurgulayan Anday; dünyanın durağan olmadığını ve bu değişen dünyanın sanat algılarının da yerinde saymadığını anlatmak istemiştir. Başarıya giden yolda, sanatçıya; okumayı, araştırmayı ve yaşadığı çağın takipçisi olmayı öğütlemiştir.

Anday; *Çok Sesli Toplum* adlı deneme kitabının *Taş ve Savaş* adlı yazısında, safrakesesinde oluşan bir taş sonucunda vücudunda yaşadığı değişimi, yüksek ateş ve titreme olarak anlatmaktadır. Hastalığını, bedeninin kendisinden bağımsız olarak bir şeyler yapması ve bu durumdan Anday’ın habersiz oluşu vurgusuyla anlatmaktadır. Onun deyimi ile bedeni, kendisine bir taş ile savaş açmıştır; fakat o, bundan habersizdir. Anday, bu örnek üzerinden insanın, yaşadığı topluma da savaşlara da yabancı olduğu zaman ateş altında kalacağını sinyallerini vermektedir. Bireylerin ateşten öncesine hâkim olmaları çağrısında bulunmaktadır. İnsan; bilinçli olarak hareket etmeli, kendisindeki ve toplumundaki değişimleri fark edebilmelidir. Eğer bu ‘bilme’ durumu gerçekleşmezse, insanların dünyadaki varlığının sadece misafirlikten ibaret olacağını da eklemektedir (Anday, 2001, s. 18-19). Sanatçıların yaşadıkları çağı anlama ve farkında olma durumu hakkında: “Sorumlu sanatkâr çevresinden aldıklarını inceden inceye ayıklamak, seçmek,

atılan bütün tohumların boy verdiği bakımsız bir toprak olmaktan kendisini kurtarmak zorundadır (Anday, 2008b, s.37)” açıklamasını yapmaktadır. Yaşadığı toplum hakkında verilecek kararlarda söz sahibi olmak isteyen sanatçının, sadece bilmekle kalmaması gerektiğine inanmış, toplumda olup bitenlerle ilgili sorumluluklar da alması gerektiğini öngörmüştür. Sanatçılardan sorumluluklarının farkında olmalarını bekleyen Anday; onların zaman içerisindeki düşünce değişimlerinin yersizliğini anlatabilmek için, sinema oyuncusu George Scott’u kendisine Oscar verilmesinin sonrasında verdiği tepkiden yola çıkarak şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Ödülü ne yapayım” demiş, “Oyunculuk benim işim.” (...) Ne demektir bu? Yanıtını o veriyor. “Benim işim bu,” diyor, işçi sayıyor kendini. Sanatçı olmanın en sağlam dayanağı işte budur. Kol işçisi- düşün işçisi ayrımı ortaya çıktığından beri bu dayanak sarsılmış ve sanatçılar, kendilerini tanrısal esinin buyruğunda görmekle, güç anlaşılır bir ayrımcılığa yönelmişlerdir (Anday, 1992a, s.140).

Kendilerini tanrıdan aldıkları bir güç ile hareket eden kişiler olarak toplumdan ayrı bir yerde gören sanatçıları yeren Anday, gerçekleştirdikleri sanat alanının, sanatçıların işi olduğunu unutmamalarını da beklemektedir. Sanatın işçisi olan sanatçılar, yaratımlarını gerçekleştirirken hem kendileri ile hem de çevreleri ile birçok mücadele vermek zorundadır.

Melih Cevdet Anday, *Açıklığa Doğru* kitabının *Sanat Neden Gerekli* başlıklı yazısında, sanatçının kaderini, ölümsüzlüğü arayan Uruk kralı Gılgamış’a benzetmektedir. Destanda anlatılan hikâyede Gılgamış, büyük zorluklarla baş ederek, soğukluğu buza benzetilen suyun altından ölümsüzlük veren bitkiyi çıkarır. Çıkardığı bitkinin güzel kokusunu alan yılan, Gılgamış’tan bitkiyi alır ve kendi derisini değiştirerek bir kuyuya dalar. Gılgamış, bu bitkiyi kendi ülkesindeki yaşlılara götüremediği için üzgündür. Anday, bu masalda sanatçının kaderini gördüğünü düşünmektedir. Ölümsüzlüğe ulaşmak isteyen sanatçı da Gılgamış’ın benzeri zorluklardan, mücadelelerden geçmektedir. Masalda da anlatıldığı gibi, sanatçı da hem kendisi hem de başkaları için arar güzellikleri. İki yönlüdür hem kendisi olmuştur hem de başkaları. Ölümsüzlüğe ulaşmak ile tanrıya özgü olana ulaşmak arasında kurulan bağ, sanatçının yaratımından çıkan ve emek verdiği tüm eserlerinde görülebilecektir. Bu açıdan bakıldığında Anday’ın, sanatçılara da özel bir bakış açısı olduğu açıktır (Anday, 1984a, s. 37).

Açıklığa Doğru adını taşıyan deneme kitabında Anday, sanatın gerekliliğini sorguladığı *Sanat Neden Gerekli* yazısında, bilme durumunu şiir sanatı üzerinden

açıklamıştır: “‘Şair’ demek, ‘bilen’ demektir; ‘poet’ sözcüğü ise, Yunanca kökeninde ‘yapıcı’ anlamına gelir (Anday,1984a, s.10)”. Bilgi olmadan sanattaki yaratımın istenilen düzeye erişemeyeceği ve sanatçıların yapımını gerçekleştirmek istedikleri sanatı besleyen alanlar konusunda kendilerini geliştirmeleri gerektiği açıktır.

Anday; sanatı tanımlarken şu sözleri kullanmaktadır: “Sanat sözcüğü ‘sunî’ sözcüğü ile özdeş kökenlidir, yapaylığı anlatıyor; doğanın dışında, yapay, uydurma, insan elinden çıkmış bir şey (Anday,1977, s.24)”. Sanatın, insan elinden çıkması ile doğadan ayrılışına, yapay bir hâl alışına vurgu yapmaktadır. Doğalın dışında oluşan bu “şey” insan elinde şekillendikten sonra sunîleşmektedir.

Çok Sesli Toplum adlı deneme kitabının *Sanatçıyı Dışlamak* adlı yazısında Anday; sanatın tarihine bakıldığında, sanatın maddesel nesneleri taklit etmediğini, aksine kendisini de işin içine dahil edip o nesneyi her defasında aşmaya çalıştığını anlatmaktadır. Anday’a göre sanat, insanın doğaya eklediği bir şeydir. Sanatçının düş gücü ise yaratıcılığını göstermektedir. Bu yönüyle bakıldığında Anday; sanatçıyı taklitçiden çok betimleyici bir göz olarak görmektedir (Anday, 2001, s. 34-35). Sanatın özgün yapısına değinilen bu yazıda, insanın doğaya sanat aracılığı ile eklemeler yaptığı çıkarımı yapılmaktadır. Sanatçı, gördüğünü birebir iletmez, aksine kendi imgeleminden eklemeler yaparak karşı tarafa bir betimleme verir. Sanatın bu yapısı onu diğer bütün etkinlik alanlarından ayırabilmektedir. Anday, sanatın diğer bütün etkinliklerden ayrılma konusuna da şu şekilde değinir: “(...) sanatı öteki anlaksal etkinliklerden ayıran bir özelliği de, onlar gibi gelişmemesi, boyuna yeniden yaratılmasıdır (Anday, 1984a, s.11)”. Sanat, bu yönüyle bakıldığında canlıdır ve değişimler geçirerek insanın karşısına çıkacaktır. Anday; sanat eserleri, zamanla başka sanat eserlerinin yaratılmasına öncülük ettiği için, sanatı daima yeniden bir yaratım sürecinin içinde görmektedir. Zaman içerisinde değişen dünyada sanat düşünceleri de aynı kalmayacak, bir önceki sanat anlayışlarından beslenerek yeni deneyimlere yol açacaktır. Çağın beğenisinin değişmesinin sanata olan etkisini ise şu şekilde açıklamaktadır: “(...) sanat biçimleri, değişen beğenilere göre çağdan çağa yenilenir; böyle olması doğaldır, başka türlü düşünülemez (Anday, 1992a, s.114)”. Bilim ve teknolojiye ilerlemeler, dünyadaki politik değişimler, insanların oldukları çağ ve birbirleri ile olan ilişkilerini etkilemektedir. Sanat biçimleri de yeni olan algılara göre değişiklik gösterecektir. Anday; bu durumu, olması gereken olarak nitelemektedir. Ona göre sanat eserlerinin yarattığı heyecan sürekli değişim halindedir. Sanat eserleri ilk biçimini değiştirmese dahi; algılayıcıları, yaşanan

çağ, sanata bakış açıları sürekli değişim halinde olduğu için eserin yorumlanması da değişiklik gösterecektir. “Sanat eserinde değişmeyen yalnız madde ve biçimlerdir. Taşıdığı heyecan yükü durmadan yenileşir (Anday, 2001, s.75)”. Yüzyıllar öncesine ait tiyatro oyunlarının, dönem dönem sahnelenmesindeki yorum farklılıkları düşünüldüğünde, eserin sahnelendiği çağa yeni ufuklar açması, yorumlandığı her yeni dönemde yarattığı yeni heyecanlardan kaynaklanmaktadır. Bu da sanatın canlı ve yenilenebilme gücünü kanıtlamaktadır.

Anday, *Biz de Geçseydik* başlıklı yazısında, sanatların birbirlerinin içinde var oluş biçimlerinin kendisini etkilemesi üzerine fikirlerini anlatmaktadır. “Kültürce gelişmiş ülkelerde bir ozan bir müzikçiyi anlayabiliyor. Anlamaktan öte özümseyebiliyor. Baudelaire’in Wagner’i ele alması, sadece onu beğenmesinden değil, onda (şiir de içinde olmak üzere) sanatların ortak geleceğini görmesindendir (Anday, 2009b, s.256)”. Sanatlarda birleştirme kavramı üzerine olumlu görüşleri olan Anday, toplumlardaki kültür gelişmesinin de bunda büyük etkisinin olacağını vurgular. Türkiye açısından sanatların uyumlu ilerleyişinin etkisini de şu şekilde değerlendirir: “(...) bizde bütün sanatları kavrayıcı, kapsayıcı kuramlara yönelinmez, korkulur öyle şeylerden. Çünkü felsefe aklını gerektirir bu, rahatı kaçıır, sürekli araştırmalara zorlar. Ama böylece sanatçı da kendisine çok gerekli olan bir bilinci kazanır, ne yaptığı bilincini (Anday, 2009b, s. 258)”. Anday, sanatçının ne yaptığını bilmesinin farkına varmasını, felsefe aklının gerekliliğine, sürekli bir araştırma ve sorgulama noktasına bağlamıştır. Bu araştırma ve sorgulamaların ise sadece kendi sanat alanlarında değil tüm sanatların birbirleriyle olan ilişkisi ve etkisi üzerine olması gerektiğini söylemiştir. Sanatlar kendi içlerinde uyumlarını fark edip birleşme noktasını yakalayabilirlerse birbirlerini özümseyebilecek ve gelişmelerine yardımcı da olabileceklerdir. Sanat açısından farklı disiplinlerin takip edilmesi o alanda nelerin değiştiğinin fark edilmesi, kültür değişimlerini de göstereceğinden yeni ve ortak eğilimlerin yaratılmasının da önünü açabilecektir. Anday, sanatta var olan farklı disiplinlerin birbirlerine benzerliği konusundaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder: “Şiirle resmin yakın ilişkileri vardır. Dünyaya biçim verme bakımından bu ilişki en iyi görünüşünü alır. Ressamların resimlerini seyrederken onları şiire çeviririm (Armağan, 2015, s. 345)”. Görülen resimlerin şiire dönüştürebilmesi için belli bir bilgi birikimine ihtiyaç olduğu da açıktır. Sanatçının felsefi akla sahip olması gerektiğinin önemi burada da ortaya çıkmaktadır.

Başka sanat eserlerinden etkilenip yaratıcılığını geliştirmek isteyen sanatçı, disiplinler arası bağı okuyabilme ve çıkarımlar yapabilmelidir.

Anday, geleceği bilmenin öneminden bahsederken bunun ne derece korkunç olduğuna da değinmektedir. İnsanoğlunun bu korkusunun Eski Yunan tragedyasını doğurduğunun da altını çizmektedir:

Ah, kendimiz için de, toplumumuz, dünyamız için de, geleceği bilmek ne önemlidir! Biraz tuhaf bir merak bu doğrusunu isterseniz; çünkü geleceği bilmek korkutucudur da. Eski Yunan tragedyası bu korkudan doğmuştur. Gelecek, yazgı (kader) gibi başımıza dikilirse, elbet bizi tedirgin eder. Geleceğimizi kendi dileklerimize göre düşlememizden doğar mutluluğumuz. Çünkü mutluluk, ‘gelecek’ demektir ve bütün falcılar bize geleceğimizdeki mutluluğu muştularlar. Hem korku veren hem beklenen bir şey (Anday, 1994c, s.146).

Anday; sanatta yaratıcılığın ‘gelenek’ ve ‘bireysel yetenek’ olarak iki ayrı yaklaşım ile değerlendirildiğini söylemektedir. Dünyanın daha güzel bir yer olması açısından tüm gücümüz ile çalışmamız gerektiğini, mutluluğun geleceğinin bilinmesinin de hep canlı tutulması gerektiğini eklemektedir (Anday, 1994c, s.149). Dünya güzel bir yer olmalıdır ve insanoğlu bu mutluluğa ulaşmak için çalışmalıdır. Sanat ise Anday’a göre; insanın yalnızlığına, sorunlarına bir çare görevi görmektedir. İnsan, sanat aracılığı ile üzüntü ve sıkıntılarından kurtulup, rahatlamaya varabilir. Bu rahatlama ve iyileşebilme durumunun tiyatro sanatı ile bağlantısını ise şu şekilde kurmaktadır:

(...) insanoğlunu yalnızlıktan kurtaran hiçbir uğraşı olmamıştır (...) Doğrusu, sanatı bunların dışında tutmak eğilimindeyim. Belki de insanoğlu sanatı bu yüzden yarattı. Aristo, tragedya’nın ödevini anlatırken niçin “katarsis” sözcüğünü kullanmıştı? Bize, bu sözcüğün “boşalma” anlamına geldiği öğretilmiştir; oysa o sözcükte “iyileştirme” anlamı da vardır. Gerçekte, boşalma ve iyileşme benzer şeylerdir, ama hep yanlış anlaşılmaktadır. Diyelim ilköğretimde Kral Oidipus oyununu gören kişi, içinde saklı “anası ile yatma” ya da “babasını öldürme” korkusundan mı kurtulurdu? Hiç sanmıyorum; sadece bir mitosun öyküsünü öğrenmiş olurdu, mitosun oynanması ise, eski bir iyileştirme yönteminin anımsanmasından başka bir şey değildi. Oyuncunun maske takması da, konunun bizden uzaklığını sağlardı. Tragedya’nın, dilimize ağırlı diye çevrilmesi yanlıştır; tragedya seyredilirken ağlanmaz, derin derin düşünülür ve bir tür erince varılır. Konuya uzak olmaktan ötürü (Anday. 1992a, s.275).

Dünyaya tek başına gelen insanın yalnızlık ile başa çıkmaya çalışacağını söyleyen Anday; ona çıkış yolu olarak da sanatı salık vermiştir. Hatta sanatın yaratılmasının temelinde, insanın yalnızlıktan kurtulma isteğinin de olabileceğine değinmiştir. Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinde tragedyanın ödevi şu şekilde tanımlanmaktadır: “(...) ‘uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir’ (katharsis)

(Aristoteles, 2012, s.22)”. Tragedyayı izleyen insan, oyuncunun hikâyedeki rolü canlandırması sonucunda, belli bir uzaklık ile acıma ve korku duygularını hissedip kendi ruhunu korkularından arındırarak, böylece bir iyileşme haline girecektir. Kendi içindeki yalnızlığına da bu yolla çare bulabilecektir. Anday, ortalamadan daha iyi insanların başına gelen olaylar neticesinde kendi ruhunun boşalma ve rahatlamasına konsantre olmuş alıcının, sanatın iyileştirme halini de fark etmesini istemektedir. Günlüklerinden toplanan *Bir Defterden* adlı kitabında ise Anday, insanoğlunun sanatı neden icat ettiği konusuna şu yorumu getirmektedir: “İnsan, yalnız kalmaktan korktuğu için, aşkı, sevgiyi, nefreti, aileyi... icat etmiş olabilir. Sanatı da... (Anday, 2008a, s.14)”. İnsan; yalnız kalmaktan korktuğu için sanatı yaratmış ise, sanatın konusu ne olmalıdır? Anday, sanatın payına düşen işi, *Açık Pencere Toplu Yazılar 1* kitabında yer verilen 1950 yılında kaleme aldığı yazısında, şu şekilde tanımlamaktadır:

Kimi çağımıza uygun duygulara ulaşmak şöyle dursun bunun düşüncesine bile katlanamıyor. Uçağa bakmıyor, hekime gitmiyor, “Fesi başıma babam koydu çıkarmam,” diyor. Kimi uçak düşüncesini doğru buluyor ama gel gelelim içine binemiyor; kadının erkeğe eşit olduğuna inanıyor ama beni sevmedi diye bıçağını çekip yapıyor da; bir yandan “insan hür doğar,” diyor öte yandan köle kullanıyor, asalete düşmanız deyip soyunun sopunun zenginliğiyle övünüyor; kimi bu dünyada saadet yoktur diyor kimi Allah beni fakir yaratmış diyor, kimi ben de mesut olmak istiyorum ama nasıl, diye soruyor. Bu örneklerin bize gösterdiği nedir? Çağının gerisinde kalmış bedbaht insan değil mi? Bu insana çağını öğretmek, saadetin yolunu, izini göstermek! İşte sanatın payına düşen iş (Anday, 2008b, s.52).

Bu yazı gösteriyor ki, insanların farklı korkuları ya da kendilerini olduklarından farklı gösterme durumları, farklı inançları ve çelişkileri vardır. Sanatın görevi; çağını takip etmekte zorlanan hatta bunun farkında bile olmayan insana bilinçli olmayı öğretmektir. Yirmi birinci yüzyıl insanının teknolojik ilerlemelerle daha fazla yalnızlaştığı ve çağında olup bitenle değil de kendi yaşam mücadelesi ile uğraşım içinde olduğu düşünüldüğünde, sanatın ve sanatçının işinin de zorlaştığı düşünülmektedir.

Maddecilik ve Ülkücülük adlı kitabının *Sanatın Anlaşılması* başlıklı yazısında Anday; sanatın sadece belli bir kesim insanın ulaşabildiği bir hazine olmasının önüne nasıl geçilebileceği konusunda fikirlerini şu şekilde açıklamaktadır:

Halkı düşünen yöneticiler onun sadece karnının doymasını değil, sanat eğitimine de büyük önem vermelidirler, yoksa sanat denilen o zengin hazine yalnızca varlıklıların beğenisine yarar duruma düşer. Zamanla ‘halk anlamaz’ lâfı ortaya çıkar ve birtakım insanlar bunu doğal görmeye başlarlar. Sözgelisi bizim yöneticilerin hiç biri bu konu ile ilgili değil, buna gerek duymuyorlar, sanatın kendileri için de gerekli olmadığı anlaşıyor bundan. Yaşamayı karın

doyurmak, para biriktirmek sanıyorlar. Bütün insanlar da kendileri gibi olsun istiyorlar. Oysa insan düş kuracak, çıkarsız düşünmenin tadını alacaktır. Böylece yücelecektir, daha güçlü olacaktır. Çıkarsız düşünmenin en belirgin örnekleri sanat ve bilimdir (Anday, 1977, s.86-87).

Sanat eğitime gereken önemin verilmemesi durumunda sanatın, halkın her kesiminin ulaşamadığı bir alan olacağını vurgulayan Anday, kendi çağındaki sanat algısından bahsederken gelecekte oluşabilecek sanat algılarına da ışık tutmuştur. İnsanın hayattaki varlık sebeplerinin, gününü kurtarmaktan çok daha yüce olduğunu fark etmesi ve çağını yakalayabilmesini açısından sanatın varlığını ve halkla buluşturulmasını önemli görmüştür. Melih Cevdet Anday, *Sosyalist Bir Dünya* kitabının *Seçkinler ve Halk* başlıklı yazısında; sanat yapıtlarını oluştururken sanatçıların da dikkat etmesi gereken şeyler olduğunu anlatır:

Halk için diyerek, basit, sudan yapıtlar çıkarmak yerine, sanatçının bütün gücünü ortaya koyarak yarattığı en yetişkin, en incelmış, en duyarlı aydınlara beğendireceği yapıtı halka götürmek, gerçekte halka saygı duymanın, en iyi yapıttan halkın da hoşlanacağına inanmanın kanıtı olur. Aydın ile halk arasındaki kalın duvar yıkılınca, sanat yapıtının gerçekte küçük bir zümre için değil, bütün insanlar için olduğu ortaya çıkar (Anday, 1975, s. 55).

Basit anlatalım yoksa halk anlamaz şeklindeki algıların yok edilmesinin gereğinden bahseden Anday, sanatın geniş kitlelere hitap etmesinin altını çizer. Sanat sadece aydın kişinin tekeline verilen bir yaratım değildir aksine halka götürülmeli onda sanattan haz duyma alışkanlıkları geliştirilmelidir. Bu durumda sanatçılara da şu görev düşmektedir; bütün tecrübesi, bilgi birikimi ile ortaya çıkardığı eseri, halka da ulaştırmak. Anday, sanat eğitiminin, insana iyiyi de verdiğini söylemektedir: “(...) sanat güzele dönük olmasına karşın (...) bir yan ürün olarak “iyi” yi de verir. Sanat eğitiminin iyi yurttaş yetiştirmekte yararlı olduğunu ileri sürenler, sanırım bu olguya dayanmaktadırlar (Anday, 1994b, 132)”. Güzelle birlikte iyiyi de gösteren sanat eğitimi sonunda iyi yurttaşların yetişeceği düşünülmektedir; fakat sanatın güzelliğine varılabilmek adına neler yapılabilir? Anday, sanatın güzelliğine varılabilmesi için insanlara “(...) elden geldiğince çok sanat yapıtı görmek, dinlemek, okumak, bunlar üzerine düşünmek, bir daha görmek, bir daha düşünmek... (Anday, 1994b, s.128)” yol göstericiliği yapmıştır. Sanat güzelliklerinin tadılması için sadece sanatçıya değil, alıcıya da sanat yapıtları üzerinde gözlem yapma ve araştırma görevi düşmektedir. “(...) sanatçı bize yüreğinden kopardığı bir armağan vermez, düşlediği yapıtın düşüncesini verir (Anday, 1994a, s. 34)” Hediye edilen şey, alan kişinin olur ve hediye veren kişi onun üzerinde hak iddia etmez. Sanatçı bir hayalin

düşüncesini alıcıya iletir ve her alıcı karşılaştığı bu düş ile kendisinden de bir şeyler katarak çıkarımlara varır. Sanatçı birebir her şeyini tamamladığı üzerine bir daha düşünülmeyecek hazır bir sunum yapmaz. Anday, sanatı algılayacak olanlara da en az sanatçılar kadar görev biçmiştir. Bu görevler içerisinde sanat eğitime önem verilmesi de sayılmaktadır. *Yasak* adlı kitabında Anday; sanat eğitimin gerekliliğine değinirken, “Eski sanat yapıtları, onları doğuran günlerin ürünü olmakla kalmaz, insanın gelmişini geleceğini düşünmesine de olanak verir. Sanat eğitiminden söz edilmesi, eskilerin her zaman okunması, seyredilesi bundandır (Anday, 1978, s.97)” cümlelerini kurmuştur. İnsan, geçmişin değişimlerinin sanat aracılığı ile farkına varabilecek, bugünü ve geleceğinin nasıl şekillenebileceğinin çıkarımlarını yapabilecektir. Sanat kişiye yol haritacılığı da yapmaktadır ve sanatın eğitim ile birleştirilmesi bu sebepten de önemli görülmektedir. Sanattaki zaman algısı için Anday, şu cümleleri kurar: “Sanatı zaman dilimlerine göre bölmek bir bütünü parçalamaktan başka bir şey değildir. Ben Homeros’u okurken hiç de üç bin yıl öncesine gitmiyorum, sadece zenginliğini kullanıyorum. Geçmişin büyük sanatı, günümüzün de sanatıdır. Ondan hep öğreneceğiz (Anday, 1994a, s. 456)”. Sanattan daima öğrenilmesi gereken şeyler olduğunu söyleyen Anday, üç bin yıl öncesine ait bir sanat eserinin, bugün insanlığa bir şeyler öğretecek zenginlikte olduğunu anlatır. Geçmişin sanatı ve bugünün sanatı diye ayırımlar, o sanat eserinden alınacak zenginliklere de sınır koyabilmektedir. Şiirin amacından yola çıkarak, sanatın amacına vurgu yapan Anday, sanatçıdan çıkan eserdeki düşünce illaki sanatçının dayatmasıyla “budur” demek değildir. Bu da sanatın her insanda farklı algılanış biçimlerinin varlığını kanıtlamaktadır: “Şiirlerime ne anlam verilirse anlamları odur. Benim onlardan çıkardığım anlam bana göredir, kimsenin onlara başka anlamlar vermesine engel olmaz. Her şiirin, şairin belirli bir düşüncesine uygun, yahut bu düşüncenin tıpkısı, asıl, tek bir anlamı olduğunu söylemek, şiirin yapısına aykırı, şiiri öldürebilecek bir yanılgıdır (...) İstenilen okurda bir ruh halli yaratmaktır (Anday, 1978, s. 25)”. Sanatçıdan çıkan eser alımlayıcısının olmuştur ve o eser hangi çağın insanı ile karşılaşır o insana bir şeyler hissettirecektir. Sanatçının ‘eserden anlaşılması gereken budur’ gibi bir söylemden uzak durması gerektiği söylenmektedir. Bu söylem, hayal gücünü kullanamayan ve kendisinde o eserin yarattığı etkiyi tam manasıyla kavrayamayan alıcılar oluşturacak, sanatın yaratacağı değişimlerin önüne geçecektir.

Anday; *Gökyüzü Haritası* “Toplu Yazılar 3” deneme kitabının *En İyi Halk İçin Olmalı* başlıklı yazısında, sanatın özünün ne olduğuna dair şu cümleleri kurmaktadır:

“(…) ben oldum olası yadırgamışımdır çocuklar için başka türlü şiirler yazılmasını, sanki köylüye özgüymüş sanılan romanlar, halk için başka türlü oyunlar yazılmasını, oynanmasını (…) Çünkü sanatın özü bütün insanlara seslenmesinde bulur anlatımını (Anday. 2012, s.230)”. Sanatı algılamak konusunda ayrımların yanlış olacağını anlatan Anday; toplumdaki insanların, sanatı anlar ya da anlamaz şeklinde, bölünmesini yanlış bulmaktadır. Tiyatro sanatının da bu evrenselliği yakalayabilmesi açısından en güzel örnek olduğunu söylemektedir: “Gerçekte tiyatrodur bunun en geçerli olduğu alan (…) Molière, Gogol gibi ustalar, tiyatro seyircisinde bilginin değil, sağduyunun, iyi niyetin yeterli olduğunu dirençle söylemişler, yapıtlarıyla, yapıtlarının halkça karşılanış biçimleriyle bunu tanıtmışlardır (Anday, 2012, s.230)”. İyi niyet ve sağduyu yinelendikçe halkın bazı kesimlerinin oyunları anlayıp anlamayacağından endişe duymaya da gerek kalmayacağı anlaşılmaktadır. Halkın, anlamamakla suçlanmasını ve sanattan uzak bırakılmasını eleştiren Anday şunları eklemiştir:

Tiyatro için (...), sağduyu, iyi niyet yeter. Hatta birtakım okumuşlar bu iyi niyetten yoksun oldukları için nice iyi, güzel yapıtı anlayamazlar, anlamamışlardır (...) Bizim halkımızı, Sofokles’i seyreden eski Yunan köylülerinden, Shakespeare’i seyreden İngiliz çıraklarından daha geri bulmaya hakkımız yoktur (...) Köylünün, işçinin, halkın, kültürden yararlanma hakkı demek, ona insanlığın yüzyıllardır biriktirdiği kültür hazinesini açmak demektir (Anday, 2012, s.232).

Halkın her kesiminin, aklı küçümsenmeden, sanatla buluşturulmasının sonraki nesillerin bilinçli yetiştirilmesinin de önünü açacağı düşünülmektedir. Anday, *En İyi Halk İçin Olmalı* yazısında, halkın her kesiminden insanın en çağdaş en modern sanat türleriyle karşılaştırılması konusunda sanatçılara da görev düştüğünü, verdiği bir örnekle belirtmiştir. İngiliz tiyatro yazarı ve bir işçi çocuğu olan, Arnold Wesker, ‘Merkez 42’ adında bir tiyatro kurmuş, yeni yazarların en modern anlayışlarla yazdığı oyunları işçilere götürmeyi amaçlamıştır. İşçilerle konuşmasında ise onların işçi sınıfının öncülerini, politikacıları, bilim insanlarını yetiştiren kişiler olduğunu söyleyerek, en iyi en üstün sanat yapıtlarını görmeye haklarının olduğunu söylemiş ve onlardan olumlu karşılıklar almıştır (Anday, 2012, s.231).

Anday’a göre toplumu oluşturan hiçbir kesim hor görülmemelidir; fakat kendini gerçekleştirmek anlamında sanatın insanlığa olan katkısı göz ardı edilmeden insanların da çaba harcaması gerekmektedir. Güzel sanatlar alanında verilen yapıtların hepsinin tüm insanlar için olduğunun altını çizen Anday; sanat yapıtlarını algılama konusunda insanlara düşen görevi de şu cümlelerle anlatmaktadır:

(...) bütün bu güzel sanat yapıtları bizim içindir, bizim yetişmemizi, kendilerine ulaşmamızı bekliyorlar. Ama yalnızca bilgisiz halk değil, aydın takımından sayılanların çoğu da varamamıştır o düzeye. Eğer sanatçılar, yaratırken, kendi düzeylerinden vazgeçip, “basit olsun ama herkes anlasın” ilkesi uyarınca davransalardı, bizi başyapıtlardan yoksun bırakmış olurlardı. Hem biz, geçimimizi sağlayan zanaatlarımızı öğrenmek için bunca yıl emek vermeyi göze aldığımız gibi neden bu yüce yapıtların tadına varmak için çaba harcamayalım! (Anday, 1992a, s.226).

Anday, insanlığın gündelik yaşamını kolaylaştırmak için seri üretim halinde yapılan tüm zanaat ürünlerini öğrenme ve edinme konusundaki çabasını, sanat eserlerine ulaşma konusunda da beklemektedir. Bir ayakkabı nasıl insanların ayakları yara almadan yürüyebilmesine yardımcı oluyorsa, sanat eserleri de insanlara; kişiliklerini oluşturma, kendilerini ve toplumu tanıma, anlama konusunda yardım edecektir. Sanat eserlerinin tadına varmak bu sebeplerle önemlidir ve bu konuda insanlar da çaba harcamalıdır.

Eğitimin ve eski sanat eserlerinin halk ile buluşturulmasının, sanat yapıtlarını anlamak açısından da önemli olduğunu vurgulayan Anday, bir sanatçının kendi çağında anlaşılıp anlaşılmaması durumuna da değinmiştir:

Bütün sorun, sanatçının beğenisi ile, sanata bakanın beğenisi arasındaki uçurumdur. Bir bakıma bu uçurum hep olacaktır, hep kalacaktır, ama bizim ereğimiz bunu azaltmak olmalıdır. Eski sanat yapıtları, eski başyapıtlar dur dinlen bilmeden halka gösterilmeli, okutulmalı, dinletilmeli ki bu uçurum azalsın (...) bir sanat yapıtına bakan onu kendi açısından beğenir, sanatçının amacını göremez, ayırtedemez çoğu; ama ne çıkar bundan, zamanla o öz de anlaşılmayacak mıdır? O özü halka anlatabilen bilginler, uzmanlar çıkmayacak mıdır? Eğitim, öğretim denen kurumun gereği başka nasıl açıklanabilir? (...) Yeter ki o hazineler bizim olsun, bize sunulsun, bizden uzak tutulmasın! Böyle düşünme, bir sanatçının hiç bir zaman çağında anlaşılamayacağı anlamına gelir mi? Ben o anlamda yazmadım, ama o anlama gelebilir. Düşünmeli üzerine (Anday, 1977, s. 88-90).

Sanatçıların eserlerini belli bir bilgi birikimi sonucunda verdikleri ve halkın her kesiminin aynı bilgi birikimine sahip olmadığı düşünüldüğünde, eser ile alıcı arasında bir uçurum oluşabilecektir. Sanatçının eseri üzerindeki amacı ile alıcının beğenisi farklılıklar barındırabilmektedir. Bunların önüne geçilebilmesi için halk durmadan yeni ve eski sanat eserleri ile karşılaştırılmalıdır. Belli bir sanat algısı oluşturulan halk, zaman içerisinde o eserleri yorumlayan uzmanların da varlığı ile sanatçıların eserlerini anlayabilecek ve yorumlayabilecektir. Kendi çağında, eğitim ya da sanat uzmanlarının eksikliği sonucu, sanat eserlerini halkın her kesimine ulaştırılamayan sanatçılar, istedikleri etkiyi elde edemeyebilirler; fakat ne sanatçı çaba harcamaktan vazgeçmelidir ne de halk sanat eserlerinden uzak tutulmalıdır. Anday'ın: “(...) Çabasız hiçbir amaca varılamaz ve hiçbir

aba boşuna gitmez (Anday, 1992a, s.226)” cümlesinden hareketle, çağında anlaşılmasa dahi sanatçıların çabalarının boşuna gitmeyeceğı, bir gün anlaşılacakları açıktır.

Anday; sanatın tüm insanların hakkı olduğı ve sanatçının yalnız kalmaması, halkla olan bağıının kopmaması ile ilgili düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır: “(...) bütün insanlarımız söz gelişı tiyatro göreceklerdir, onların hakkıdır bu, resim sergilerine gideceklerdir, konserler dinleyeceklerdir. Bunlar yapılmadıkça sanatçı – halk ilişkisi sağlıklı bir özöme ulaştırılamaz. Sanatçı kendi başına kalır (Anday, 1977, s. 87)”. Sanatçıların eserleriyle tek başına kalmamaları ve halkla eserlerini, fikirlerini karşılaştırebilmeleri için, yöneticilerin toplumun her kesimine sanatı ulaştırma konusunda adil davranması, halkın da bilinçlenmesi gerekmektedir. Anday’ın söylediğı gibi kişı, sanat görme hakkının farkında olmaz ise, sanatla karşılaştması da imkansızlaşacaktır. Yöneticilerin ise toplumun belli bir kesimine ayrıcalıklı davranmaları durumunda sanata ulaşmada insanlar arasında eşitsizlik yaratacağı düşünölmektedir.

Melih Cevdet Anday’ın günlüklerinden toplanan *Bir Defterden* adlı kitabında İstanbul Belediyesi’nin beş tiyatrosunun başına getirilen genç rejisör ve yöneticilerin sergiledikleri davranışları eleştirmiş ve yapılması gerekenler konusunda fikirlerini belirtmiştir:

Tiyatroyu kötü, yarıılmaz bir okul durumuna getirmek istiyorlar. Oysa bu alanda “halkçılığın” en iyi ve tek yorumu “halka tiyatro sanatını götürmek” tir. Çünkü halk sanatsızdır, sanat ayrıcalıklı sınıfın buyrultusunda ve tekelindedir. Halka klasiklerden başlayarak bütün dünya tiyatrosu götürölmeli, onda güzel sanatlardan haz duyma alışkanlığı yaratılmalıdır. Bunun yaratacağı güzel sonuçları, insanın insan edilmesi, dünyaya bakış kazanması, demek bunları önemli bulmuyorlar (Anday, 2008a, s.21).

Anday’ın; yaşadığı yılların devlet politikalarından bir çıkarımla kurduğı cümle sonucunda, ayrıcalıklı sınıfın elinde olduğı anlaşılan sanat, her kesime eşit haklarla verildiğinde, toplum güzel sanatlardan haz duymayı bilen ve dünyayı başka açılardan da kavrayan insanlardan oluşabilecektir. Anday, halkın sanat ile eğitilmesini önemsemiş, halkta, sanatın tüm dallarından haz duyma alışkanlığının yöneticiler tarafından oluşturulmasını ise gerekli görmüştür. Anday, *Sanat- Devlet İlişkisi* başlıklı yazısında devletin sanat ile ilişkisi konusunda ise şunları söylemektedir: “Sanat devletten önde gider, bundan ötürü de sanatın koruyucusu yoktur, olamaz. Yaratıcı tek başınadır. Devlet gençlerimize, halkımıza güzel sanatlar eğitimi vermelidir, verebilir, ama yaratıcılığı yönlendiremez (Anday, 2002, s. 327)”. Anday, devlet politikalarının, sanatın halka ulaştırılması konusundaki desteğinin önemini vurgular; fakat devletin, sanat yaratıcılığını

yönlendiremeyeceğinin de altını çizer. Sanat yaratıcılığının yönlendirilmemesi için, sanatı devletten önde gider şeklinde anlatmıştır. Baskı altında bir yaratım olamayacağının vurgusunu yapmıştır. Kendi çağında başlayan bir hareketten yola çıkarak 1995 senesinde yayımlanan *Bir Kampanya* adlı yazısında Anday, ‘Sanata Evet’ adıyla başlayan girişiminin kendisinde hissettirdiklerini dile getirmiştir: “(...) sanat her zaman her yerde, ‘eğlence’ anlayışı içinde ele alınmış ve küçük görülmüştür. Sanatçıya ve onun işlevine saygı gösterilmesi alışkanlığını olağan kılacak tarihsel nedenlerden yoksunuz (...) ‘Sanata Evet’ ama bunu yalnızca sanatçılar söylerse sonuç almak gene zamana kalır (Anday, 2002, s. 322-323)”. Devletin ve kurumlarının en çok da halkın sanatı koruması, onun özgür alanlarını güvence altına alması gerekmektedir. Aksi takdirde gerçek bir sanat yaratımından bahsetmek pek de mümkün olmayacaktır. Sanatın eğlendirici tarafına fazla ağırlık verilip eğitici tarafının görmezden gelinmesinin önüne geçilmesi için, sadece sanatçılar değil, halk ve devletler de üstüne düşeni yapmalıdır. Sanatın, toplumları birleştirici, ortak bir dil yaratıcı özüne dikkat çeken Anday, Nazım Hikmet örneği ile sanatçının verdiği eserler sonrasındaki başarısı ile yaşamaya devam ettiğini dile getirir. Anday’ın, *Paris Yazıları* adlı kitabının *Nazım Hikmet Tarbes’da* adlı yazısında sanatçının, tek başına, ülkesini bir devletin milyonlarca para harcasa dahi başaramayacağı bir güçte, Fransa’nın Tarbes şehrinde tanıtılmasından bahsetmektedir. Tarbes Belediyesi Nazım Hikmet anısına bir bayram düzenlemiş Melih Cevdet Anday’da davet edilmiştir. Düzenlenen bayramın içeriğinde tiyatro oyunları, resim ve karikatür sergileri yer almıştır. Dünyadan ayrılrsa dahi hâlâ sanatıyla ünü ülke sınırlarını aşan Nazım Hikmet örneğini birebir yaşayan Anday, şu sözleri söyleyecektir: “Sanatçı her insan gibi ölümlüdür, ölümsüz olan sanattır (Anday, 1982, s.32)”. Nazım Hikmet dünyadan ayrılmış olsa dahi bıraktığı eserler dünyada sınır tanımadan yorumlanmaktadır. Bu durum, sanatın ölümsüzlüğü ile açıklanabilmektedir. Farklı kültürlerdeki insanları birleştiren, ortak duyguları yaratıp canlandıran sanatta, büyüsel ve evrensel olan bu hâldir.

Anday; şiiri, sanatın diğer türlerinden ayrı tutmaktadır ve şiirin para getirmeyen bir sanat türü olduğunu, bu sebeple de işe yaramadığını söylemektedir. Genç iken ün kazanma tutkusuyla şiir yazma yoluna giren birçok insanın sonradan bunun önemli olmadığını fark ettiğini ve bu noktada insanın ağır bir yük ile baş başa kalıp, ne için kimin için yazdığını bilmeden didindiğinin vurgusunu yapmaktadır. Anday, kendisinin niçin yazdığını anlatırken ya düşündüklerini düzene koymak için ya da düşünemediklerini araştırmak için başladığını söyler. En önemli vurgusu ise ön hazırlıklardan daima uzak

kaldığının vurgusunu yapmasıdır (Anday, 2001. s. 86-87). Çalışmayı daima önemseyen Anday'ın, yazmaya başladığı her tür için planlamadan uzak bir ateşlemeyle hareket ettiği görülmektedir. Önemli olan çalışmaktır. Ortaya çıkacak yaratımın, araştırmalar ile desteklenmesi gerektiğinin de unutulmaması vurgulanmıştır. Sanatın her dalında olduğu gibi tiyatro ile ilgilenilmesi de kişinin ilk gençlik yıllarında edineceği ün kazanma isteği olabilmektedir. Bunun doğal bir durum olduğu; fakat tanınma durumunun da bir müddet sonra kişiyi, kendini ve yaptığı mesleği anlama kısmında, ağır yüklerin altına sokabileceği düşünülmektedir. Sanatçılar ve yarattıkları eserlerin, ünlerinin yarışması ya da aralarında benzerlikler kurulması konusunda Anday, Charles Chaplin ve Şarlo arasındaki bağ örneği üzerinden şunları söyler: “Gelmiş geçmiş sanatçılar arasında hiçbiri yarattığı kişi ile böylesine karışmamıştı. Bugün Şarlo adı, sinemada gördüğümüz o güldürücü tipi değil sadece, onun yaratıcısını da anlatır bize. Şarlo'yu bilenler içinde Charles Chaplin adını duymamış olanlar bile vardır (Anday, 1978, s.47)”. Oyuncunun seyirci karşısında yakaladığı başarı önemlidir. Bu başarı sadece oyunculuk anlamında kazanılmamıştır; Şarlo ile Charles Chaplin, çocuklar için ayrı büyükler için ayrı sanat yapıtları algısını da kırmıştır. Okur yazar olmayanlar ile okur yazar olanlar sanat eseri karşısında eşit hale getirilmiştir. Bu durum Anday'a göre şunu kanıtlar: “Bilgiçliğin yerini sağduyunun alması, insanlar arasındaki bölümlenmelerin saçmalığının anlaşılması demektir (Anday, 1978, s. 48)”.

Anday, tanınma ve ün üzerine düşüncelerini paylaştığı *Ün Üstüne* adlı yazısında, politikacıların, sanat ve bilim insanlarından daha fazla tanındığının altını çizmektedir. Bu durumun oluşmasında yayın organlarının da etkisi olduğunu vurgulayan Anday, politika gibi güncel olamayan bilim ve sanatın, insanlar için önem arz etmesinin zaman alacağını söylemektedir. İnsanlar, sanatsız ve bilimsiz yaşayabilecekleri algısına devam ettiği sürece, sanatın ve bilimin lüks görülmesini, sanatçının ünlenmesinin bile tam olarak bir tanınma olmayacağını vurgusunu yapmaktadır. *Don Kişot*'un Cervantes'ten daha çok tanındığını ekleyen Anday, halkın başlangıçta bilim ve sanat insanlarını yeterince tanıyamadığını; fakat onların ölümünün ardından ölümsüzlüğe kavuştuklarını söylemektedir. Bilim ve sanat insanları, politikacılar gibi oldukları çağda üne kavuşmasalar bile eserleri ve buluşları ile zaman içerisinde gerçek anlamda üne kavuşacaklardır (Anday, 2001, 50-51). Politika konusunda, yaptıkları işler ile çağını aşabilen ve dünyada iyi veya kötü anılan liderler dışında hatırlanan çok az kişi vardır. Sanat insanları ise, yaşadıkları çağda istedikleri etkiyi yaratamamaları bile kendilerinden

sonra oluşturulan sanat algılarına etkileri bakımından ölümsüzlüğü tadacaklardır. Kendi çağında tanınma durumunu istediği gibi tadamayan sanat insanları, yaptıkları işin istedikleri düzeyde yayılmasının önündeki engelleri de düşünmelidirler.

Melih Cevdet Anday; *Gökyüzü Haritası “Toplu Yazılar 3”* deneme kitabının *Bir Dönem Kapanırken* başlıklı yazısında, “Tuluat tiyatrosu” ve “Dümbüllü İsmail” örneklerini vererek oyunculuğun nankör bir iş olup olmadığı konusuna değinmiştir:

Oyunculuğun nankör bir iş uğraşı olduğu çok söylenir; çünkü oyuncu yaşadığı sürece vardır, ölümü ile birlikte bütün ününü, topladığı alkışı, sevgiyi de gömer. Gerçi belleklerde adı kalmıştır, zaman zaman da anımsanır, ama kuşaklar birbirini izledikçe, ortalıkta adı da duyulmaz olur. Evet, böyle derler, ama tümünden doğru mudur bu kanı? (Anday, 2012, s.15).

Tiyatro sanatının temelinde canlı bir iletişim hâli vardır. Usta oyuncuların ölümüyle birlikte onları yeni kuşakların izleyemeyecek olması durumu oyunculuk işinin nankörlük boyutu olarak sorgulanmıştır; çünkü Tuluat Tiyatrosu’nun eski örneklerinin izlenmesi imkansızdır. Onlar alkışlarını almış, bazı sanatsever belleklerde adlarını bırakmışlardır. Anday, bu noktada şu açıklamayı da getirmiştir: “Bereket tiyatro oyuncularımız, maddesel gereksemelerden ötürü de olsa, sinemada da rol aldıkları için, görüntülerinin ve seslerinin saklanması olanak hazırlamış oluyorlar. Bu bakımdan sinema arşivimizi, bir anlamda tiyatro arşivimiz de sayabiliriz (Anday, 2012, s.15)”. Maddesel gereksemeleri giderebilmek adına sinemada rol alma durumunun vurgulanmış olmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Tiyatro gibi canlı iletişim ile gerçekleşen bir sanat dalının seyircisi ile ortak yaratıma giren oyuncularının, gereksinimlerini ilk elden tiyatro oyunculuğundan karşılayamamaları büyük bir sorun olarak devam etmektedir. Bu tez çalışmasının yapıldığı zamanın dünya çapında bir salgın dönemine denk gelmesi sebebiyle birçok tiyatro oyuncusunun, doğal olarak mesleğine devam edemediği için, maddi zorluklarla yüzleşmek zorunda kaldığı görülmektedir.

Yaşanılan çağın insan ihtiyaçları ve algılarının değişmesi ile gösteri sanatlarındaki değişimin paralel ilerlediği varsayılır ise Tuluat tiyatrosu gibi hem geleneksel hem batı örneklerini içinde barındırabilen ve metin odaklı değil de oyuncunun doğaçlama yeteneği ile parlayan oyunların Türk Tiyatrosu’na katkısı büyük olsa dahi örnekleri geliştirilememiştir. Anday, Dümbüllü İsmail’in ölümü ile eski bir dönemin kapandığını düşünmektedir:

Tuluatçılık, yetenek bir yana bırakılacak olursa, usta-çırak ilişkisi içerisinde öğrenilecek bir sanattı. Dümbüllü İsmail, (...) usta-çırak ilişkisinin bir aile bağı, bir sevgi ve saygı bağı

olduğunu ne güzel anlatıyor! Böylesi bir ilişki artık günümüz sanat dallarının hiçbirinde görülüp gösterilemez. Koşullar değişmiştir. Dümbüllü İsmail eski bir dönemi kapadı ölümü ile (Anday, 2012, s.17).

Usta-çırak ilişkisi altında, sevgi, saygı ve aile olmakla birbirlerine bağlanan bir oyuncu topluluğunun üretimleri de aynı kalitede ilerleyebilmiştir ki Anday, yazısında özlemle bahsetmektedir.

Sanatın büyük bir etki gücünün olduğuna inanan Anday, bu güçten korkanların da varlığına değinmiştir: “Sanatın büyük bir gücü olduğuna inanıyoruz, bu yüzden de o gücü kullanmakta sanatçının bütün bütün özgür olmasından korkuyoruz. Biz onu yönetelim de, sanat kötülöklere yaramasın diye düşünöyoruz (Anday, 1977, s. 151)”. Sanatçının özgür olmasından korkmak ve ona yasaklar getirmek sanatın gücünü de sınırlandırmak anlamına gelmektedir. Anday: “Sanatın büyük bir güç olması, ancak özgür bir kafadan doğması ile gerçekleşir. Biz o özgürlüğü sınırladıkça, dizginledikçe, sanatın gücü de azalır (Anday, 1977, s. 151-152)” sözleri ile hem büyük gücü olan sanatın varlığının kabul edilmesi hem de o gücü yaratanların özgürlüklerinin kısıtlanması arasındaki çelişkiye dikkat çekmek istemiştir.

Melih Cevdet Anday, *Açık Pencere Toplu Yazılar I* deneme kitabının *Kendini Beğenmişlik* başlıklı yazısında, sanatçıların verdikleri eserlerin insanlığa faydasından çok, kendilerini beğenme durumunu öncelik saymalarına karşı çıkmış ve şunları söylemiştir: “Bir yazarın, sanatkârın, elindeki araçlarla yeni biçimler kurarak, inandığı görüşlerin yayılmasına, benimsenmesine dünyada insanca, namusluca bir yaşayışın yerleşmesine yaramaktan duyacağı sevinç yanında, o zavallı bencillik, kendini beğenmişlik, nedir ki? (Anday, 2008b, s.75)”. Sanatçılara, çalıştıkları alanlarla ilgili yeni yaklaşımlar üretmeleri gerektiğinin, yaşadıkları toplumu ve dünyayı kendi görüşleri doğrultusunda değiştirebileceklerinin yollarını aramaları gerektiğini söyleyen Anday, bu durumdan duyulacak sevinç karşısında, bencilce kendini beğenmenin önemli olmadığını vurgulamaktadır. Sanatçının kendini beğenme durumu, toplum adına üstlendiği daha iyiye gidiş görevinin önüne geçmemelidir. Anday, sanatta yarışma durumunun varlığını da kabul etmiştir; fakat: “(...) sanatta birincilik herkese açıktır. Hodri meydan (Anday, 2008b, s. 75)” açıklaması ile sanatçıların tek olduklarını düşünmeden, her zaman en iyisini en güzelini aramaları gerektiğini anlatmak istemiştir. Rekabet durumu fark edildiği zaman, rakiplerini aşmaya çabalayan sanatçı, kendi eserlerinin de üstüne çıkması gerektiğini fark edecektir. Her zaman daha iyiye ve güzele gidiş yolları aranmaya

başlanacak, bu durumda da en çok sanat kazanacaktır. Sanatçıların daima daha iyiyi araması gerekliliği konusunda, bilim insanları ile ortak yanlarına dikkat çeken Anday: “(...) bilimciler de sanatçılar da hem araçlarıyla hem de olaylarla oynuyorlar (...) Boyuna araştırmak, daha ilerisini bilinmeyi yakalamaya çalışmak... İşte sanatçıyı da bilimciyi de iten güç budur (Anday, 2008b, s.235)” çıkarımı ile bu fikrini desteklemiştir. Sanatına yaklaşan sanatkârın, yeni söylemler yeni tatlar ararken duyacağı heyecanın, bilim insanının buluş yapma heyecanı ile paralel ilerlediği de açıktır. Bilimlerde her yeni buluş bir öncekinin üstüne çıkmaya ve insanlığa daha faydalı olmaya yardımcı olurken, sanatçı yeni arayışlarla hem kendini hem de daha önceki sanat yaklaşımlarını aşmaya çabalayacak ve toplumun sanat algısına fayda sağlayabilecektir. Sanatçı kendisi için mi yaratır yoksa başkaları için mi sorusuna yanıt arayan Anday; sanatçının ürettiği her sanat yapıtında aşması gereken kendisi ve çevresi olması gerekliliğini söyler. Sanatın kişiden bir savaşıma hali istediğini vurgulayan Anday, zorlu bir sürecin varlığına işaret eder. Sanatçıdan beklenen bir yerden sonra “özgeci”dir. Başkaları için yararlı olmaya çalışmak ve bu uğurda kendini dahi aşmaya çalışmak sanatçının savaşçılığını göstermektedir (Anday, 1974, s.232).

Sanatın yaşam ile olan bağına da değinen Anday: “Sanat yapıtları çoğaldıkça, biriktikçe, yorumlar kayda geçtikçe, yaşamak daha da değerlenmiyor mu? (Anday, 1992a, s.233)” çıkarımı ile sanatın her dalında üretimin artmasının, üretilen eserlerin yorumlanmasının yaşam değerini de arttıracaklarını söylemiştir. İnsanlar, bu sayede kendilerine ve hayata bakış açılarını genişletebilecek ve yaşamlarını kendileri ve toplumları adına daha güzel hâle getirebilecektir.

Anday, sanatın belli sınırlar içerisinde ve belli bir sırada ilerlemesi gerekliliğine karşı çıkmış, batı ile olan sanat alışverişimiz hakkında şunları söylemiştir:

(...) biz Batının yüzyıllar boyu birbiri ardına sürdüşdüğü çeşitli sanat akımlarını hızla yaşamak zorundayız. Yalnız tiyatrodaki değil, bütün sanatlarımızda bunun zorununu duyuyoruz. Modern anlayışların zaman zaman yadırganması sanırım bu yüzdendir; “Durun bakalım”, diyorlar, “biz daha çağımızın sanat anlayışına gelemeyiz ki!” Bence sırasını bırakalım da, isteyen istediği gibi yazsın, yapsın (Anday, 1992a, s. 137).

Tiyatronun özeline almadığı Batının sanat akımlarının sıra ile yaşanma zorunluluğu düşüncesi, hep geride kalmak anlamına da geleceği için, yaşanan çağın sanat anlayışlarını yakalamak zorlaşacaktır. Sanatın her dalında yeni olan yaklaşımların denenmesi başka sanat akımları da doğurabileceğinden, sanatçıların özgür hareket etmelerinin önemli olduğunu göstermektedir. Sanatın evrenselliğine vurgu yapan Anday;

ulusalcı yaklaşımın evrensel algıların yerleşmesi ile kaybolacağı düşüncelerine şu şekilde karşılık vermiştir: “(...) ulusallık, tarihsellik duruk kavramlar değildir, boyuna yorumlanır ve boyuna değişir. Bunun da itici gücü yaratıcılıktır. Hatta bir toplum, kendi özelliğini evrensele vardıkça, vardığı ölçüde bulur (Anday, 1994b, s.144)”. Evrensel anlamda tüm yaratıcılıkların görülmesi ve denenmesinin, ulusal değerlerin yorumlanması ve anlaşılması konusunda itici bir güç olacağı düşünülmektedir. Anday; “(...) çağ beğenileri vardır, bölge ayrımları ve kişisel biçimler de... Fakat toplumların her birine özgü bir sanatın varlığı zorunlu değildir. Bunu bütün sanatlar için doğrulayabiliriz (Anday, 2009b, s.262-263)” bakış açısı ile; sanatın çağa, toplumsal farklılıklara göre değişiklik gösterebileceği gibi, bir zorunluluk algısının da olmadığından bahsetmektedir. Sanat, tüm evrende var olan bir kavramdır. Ülkeler arası farklılıklar gösterilse dahi, sanatsal yaratım halinde iken sanatçı, evrenselliği yakalandığında, ulusallığı; geçmişten gelen kodlar ile de sanatına yansıtmış olacaktır. Anday sanatçılara da şunu söylemiştir: “Dünyayı kavramak isteyen bir sanatçı, bütün toplumların sanatlarına açılır. Sanatın uluslararası niteliği bunu gerektirir çünkü (Anday, 2009b, s. 262)”. Dünya kavrandığında verilen eser hangi sanat türünde olursa olsun ulusal izler de taşıyacaktı; çünkü Anday bir sanat yapıtının gösterdikleri ile ilgili şunları düşünmektedir: “Bir sanat yapıtına baktığımızda çağcıl, toplumsal ve kişisel özellikleri de bir arada görüyoruz demektir. Öyleyse sanatçı çağını, toplumunu bilen ve o bütüne kendi kişiliği açısından bakabilen kişidir (Anday, 2009b, s. 266)”. Anday’ın dostu da olan Mehmet Zaman Saçlıoğlu, *A’dan Z’ye Melih Cevdet Anday* adını taşıyan kitabında Anday için şunları söylemektedir: “(...) Ona göre ulusaldan evrensele değil, evrenselden ulusala gidiş vardır. Evrensel standartları tutturmuş sanat yapıtları, içlerinde ulusal özellikler zaten barındırabilmektedir (Saçlıoğlu, 2003, s.3)”. Anday için evrensellik kavramı, ulusallık kavramı gibi yerinde saymayan ilerleyen bir kavramdır. Evrensele ulaşmak istendiği zaman ulusal içeriklerin yakalanmış olduğunun da fark edileceğini anlatmak istemiştir.

Sanat, yorumlanan ve sürekli değişim içinde olan, özgür hareket eden bir güçtür. Sanatın özgür hareket etmesinin yanında insanlara da belli görevler düşmektedir. Çağının insanı olmak isteyen kişilere Anday şunları söylemiştir:

Sanatlardaki değişmeyi, yenileşmeyi durdurmaya hem olanak yok, hem de gerek yok. Biz onlara ayak uyduracağız. Bunun için de gereken her türlü hamaratlığı göstermeliyiz, çağımızın insanı olmak istiyorsak. Bunda duralarsak, bizi yoz sanatla insanlığımızdan çıkaracaklardır, koyun sürüsüne döndüreceklerdir, köle edeceklerdir (Anday, 1994b, 129).

Sanat, daima değişime ve ilerlemeye devam etmektedir. İnsanlar, yaşadıkları çağı anlayabilmek için sanattaki değişimi takip etmelidir. Anday'ın yoz sanatın ne olduğu ile ilgili: “yoz sanat hiçbir çabayı, hazırlığı gerektirmeden varılan sanat (Anday,1994b, 128)” yorumunu yapmıştır. Anday'ın insanların, düşünmeden hareket eden topluluklara dönüşmemeleri için yapmalarını öngördüğü hamaratlık; okumak, araştırmak, yoz olmayan sanattan ve verilen eserlerden uzak kalmamaktır. Anday, insanların okudukları, gördükleri, izledikleri sanat eserleri karşısında, hiçbir şey anlamadım şeklindeki kestirip atma durumlarına *Yazının Kolay Olanı Zor Olanı* başlıklı yazısında karşı çıkmaktadır. Anday'a göre sanatın tadına varılmak isteniyorsa yapılması gereken açıktır: “(...) eğer sanatların tadına varmak istiyorsanız çaba harcayacaksınız, alıştığınız sanat yapıtlarının sizde yerleştirdiği tembellikten silkineceksiniz (Anday, 1999, s. 15)”. Herkesin her şeyi bilmesi ve anlaması bağlamında yaklaşmamaktadır Anday, sanat eserlerini anlamak açısından, insanlara da düşen görevin altını çizmektedir. Kişi çağını ve o çağın sanatında gerçekleşen başka başka değişimleri algılamaya, anlamaya çalıştığı sürece yenilenecek ve türlü bakış açılarına sahip olacaktır. Böylece kişinin beğeni algısı da zenginleşecektir. Anday; sadece sanatçının çalıştığı, ürettiği ve orada sonlanan sanattan değil, alıcının da çaba harcadığı ortaklaşa tamamlanan bir sanat serüveninin gerektiğini anlatmak istemiştir.

Melih Cevdet Anday'ın altmış yıl boyunca yaptığı söyleşileri içeren ve Yalçın Armağan tarafından hazırlanan *Dakika Atlamadan* adlı kitapta, sanatkâra düşen ödevi Anday şu şekilde ifade etmektedir: “(...) sanatıyla kendisini daha iyi bir dünya amacına vermesidir. Böyle olduğu için de sanatkârın, önce sanatının ustası olması gerekir (Armağan, 2015, s. 21)”. Dünyada değişimler yaratabilmek kolay değildir ve sanatçı bu değişimlerin öncüsü olmak istiyor ise öncelikli olarak kendi ustalığını gösterebileceği sanatında en uzman kişi olabilecek yetileri kazanmalıdır. Bunlar da araştırmak, okumak, daima kendini aşma isteği ile geliştirilebilmektedir. Sanatçıya, kendi alanında ustalaşması gerektiğini anlatan Anday, bu durumun daha iyi bir dünya için yollar açacağını vurgulamıştır. Sanatçının gelişimini sürdürdüğü sanat alanının nereden geldiğinin öneminin olmadığını düşünen Anday: “bir sanatın nereden geldiği değildir önemli olan, o sanatta başarılan ve kabul ettirilen özgünlüktür, güçtür, yetenektir (Anday, 2009a, s.305)” vurgusu ile, sanatında evrenseli yakalamak isteyen sanatçılara, özgün olmalarının ve yeteneklerinin farkında olup onları geliştirerek hareket etmeleri gerekliliğini anlatmıştır.

Sanat yapıtlarının nasıl olması gerektiğini üzerinde duran Anday, *Bakır Çağı* “*Toplu Yazılar 2*” adlı deneme kitabında şunları söylemiştir;

Sanat yapıtı gerçekçi değil, gerçek olmalıdır derim ben. Yaşam gibi birçok gizi vardır çünkü onun da, bir nesne gibi durur karşımızda ama gene bir nesne gibi yanıltır, şaşırtır bizi, bir ya da birçok yaratılmış kişinin ağzından açıklar kendisini, ancak yaşamdaki insan gibi aldatır kimi zaman ya da doğru söylediğini sandığı anda uydurur, saçmalar. Gerçek olmalıdır derken bütün açıklığı ve kapalılığıyla, demek istiyorum (Anday, 2009a, s. 274).

Sanat yaratıcılarından hayatın içinden, insanların gerçeklik anlayışları ile ters düşmeyecek yaratılar, bütün açıklığı ile beklenmiştir. Hayattaki insan gibi, tek düze olmayan, doğru söylüyor denildiği anda hayır doğru değilmiş algısı ile şaşırtan yapıtlar beklenmektedir. Bu durum canlı tutulan bir algının sürekliliğine de hizmet edecektir. Hayatın sürprizli yapısı karşısında insanoğlu da her yaşında aynı deneyime sahip olmadığı için farklı düşünce yapılarına girebilmektedir. Yaşamda insanları etkileyen tüm gerçekliğin, sanatta da olduğu gibi yansıtılması beklenmektedir.

Anday’ın sanat eserlerinin üretmek ve sergilemek kelimeleri ile aynı cümlede kullanılmaları ile ilgili düşünceleri şu şekildedir:

(...) tiyatro metni “üretilmez”, ya çevrilir, ya yazılır. Bu sözcüğü genel olarak sanat yapıtları için kullanmak bana yanlış geliyor. Diyelim ozan şiir üretmez şiir yazar. Sanatın işleyimden (sanayiden) ayrımı buradandır. Üretim, gerekli nesneleri ortaya çıkarmak için girişilen çalışmalardır demektir. Bunun gibi “oyun sergilemek” sözünü de yadırgıyorum. Tiyatro, bir sergievi, bir fuar değildir, orada oyun her kez yeniden yaratılı, oynanır, canlanır (Anday, 1994a, s. 281).

Sanatı nesne olarak değil, canlı bir oluşum olarak gören Anday, onun seri üretim şeklinde algılanmasına da karşı çıkmaktadır. Her defasında yenilenen ve canlanan sanata üretim nesnesi olarak bakılmasının karşısında durmaktadır. Anday’a göre; Oyun, oynanır sergilenmez, yazılır üretilmez. Anday’ın 1988 senesinde kaleme aldığı yazısında bahsettiği bu durumun günümüzde de devam ettiği varsayılır ise dilimize ve toplumumuza yerleşen bu üretim ve sergileme sözcüklerinden sıyrılmanın zor olacağı görülmektedir. Sanatı özel ve ayrı bir alana yerleştiren Anday’ın, onu genel geçer hâle getirecek kelimelerden de kurtarmak istediği açıktır.

3.2.2.1. Melih Cevdet Anday’ın Tiyatro’ya bakışı

Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı deneme kitabında toplumun kültürünün temellerinin atılması için gereken ateşleyici güç için şunları söyler: “Tutkular gereklidir bir topluma, ancak onlar kurarlar toplumun kültür temellerini (...) Çıkar

kaygısı karıştı mı, hiçbir ülkesel girişim başarıya ulaşamaz (Anday, 2009b, s. 73)”. İşini severek ve tutkuyla yapmak, başarıya gidecek yolu açmaktadır. Anday, uğraşı alanına verilen tutkunun başarının anahtarı olduğunu vurgulamaktadır. Kendisinin de okuma, araştırma, yorumlayabilme konularında işini tutkuyla yapmış olduğunu, sanatın hemen hemen her alanında sağlam temellere dayandığı fikirlerinden çıkartılabilmektedir. Böylece Anday, kendi toplumunun kültür temellerini oluşturma konusunda devamlı bir çalışma içerisinde olmuştur. Tiyatro konusunda da sürekli bir araştırma içerisinde olan Anday, verdiği eserlerle bunu kanıtlamaktadır.

Tiyatroya tutkulu bir şekilde bağlı olduğunun her defasında altını çizen Anday, lise yıllarındaki oyunculuk deneyiminde de bulunmuştur. Ankara’da oyun oynayan Raşit Rıza ile tanışmaya Orhan Veli ve kardeşi Adnan Veli’yle birlikte gitmişler, hoş da karşılanmışlardır. Raşit Rıza, Raymund Fitz Simons’un yazdığı *Aktör Kean* oyununda üçüne de küçük roller verir. Oyundaki rolleri, Aktör Kean’ın meyhanede birlikte sızdığı arkadaşlarını oynamaktır. Uyandırılan oyuncu, sahne gerisine geçecektir. Anday, kendisini uyandırmaya gelen bir diğer oyuncunun seslenmesini duymamış gibi yaparak rolünü uzattığını ve rolünün hakkını veriyor izlenimi yaratabilmek için rol kestiğini söyler. Uyanıp arkaya geçtiği zaman, sahnede Raşit Rıza’nın uyanışını iki hamlede yapması üzerine, sahnede uyanmanın bu kadar kolay olduğuna şaşkınlık duyduğunu da ekler (Bkz. Anday, 2009b, s. 77,78). Anday’ın sahne deneyiminden anlaşılan, doğal olan ile yapmacık olan arasındaki fark şaşılacak derecede kendini belli etmektedir. Yazının devamında Anday, Raşit Rıza’yı Shakespeare’in ünlü oyunu *Othello*’nun gösteriminde Othello rolü ile izlediğini; fakat Raşit Rıza’nın çok fazla duygulandığını fark ettiğini söyler. Sahnede duygulanma üzerine yorumları şu şekildedir: “(...) duygulanmanın sahnede hiç de iyi sonuç vermeyeceğine inanmışımdır. Oyuncu duygulanmamalı, duygulandığı izlenimi uyandırmalıdır (...) Ama ne denli aklını kullanma zorunda olursa olsun, bir oyuncunun gene de duygulanacağı söylenebilir belki (Anday, 2009b, s. 78)”. Kesin yargılara varmadan ‘belki’lere de açık kapı bırakarak konuşan Anday’ın, edindiği tiyatro deneyimlerinden çıkardığı sonuç, oyuncunun sahnedeki rol varlığının yanında kendi benliğini de unutmamasıdır. Bu çıkarımı, Stanislavski’nin oyuncunun sahnedeki rolü için tasarladıklarını gerçekleştirirken kendi benliğinin de unutmaması gerekliliği ile benzerlik taşımaktadır. Rolünün gereğini yerine getirin oyuncu, sahnede inandırıcılığa giderken, uyanma sahnesi örneğinde olduğu gibi, hem fazla olandan kaçınarak doğala yakın davranmalı hem de kendi duygulanmalarını değil, rolün gereklerini düşünmelidir.

İnsanların yaşamları boyunca ilk öğreniş biçimlerinden biri olan taklit, tiyatro sanatının da temeline yerleştirilen; fakat tartışmalar da yaratan bir konudur. Tiyatronun temelinde var olan taklit konusu hem oyuncuyu hem de bu sanat için teorik bilgiler üzerine düşünenleri ilgilendirmiştir. Melih Cevdet Anday, tiyatro sanatında var olan taklit konusuna Platon ve Aristoteles'in yaklaşımları hakkındaki düşüncelerini şu şekilde anlatmaktadır:

Platon'un taklidi kötülediği ortaya çıkar. Sözcüleri tiyatro (dramatik şiir) bir taklit sanatıdır ve bu açıdan sağıtöreye aykırıdır. Sahnede aşağılık insanlar, kötü huylar, zayıflıklar taklit edilmemelidir, çünkü insanların ahlakı bozulur. Çağdaşı Aristoteles, (...) Taklidin bir içgüdü olduğunu söyleyerek: "İnsanda taklit içgüdüğü vardır." Böylece taklit, insanın ruhsal bir parçası olarak, ahlaka aykırılık suçlamasından yakasını kurtarır (Tiyatro da kurtulur) (...) Ben Platondan çok, Aristoteles'e yakın bulurum kendimi (Anday, 2001, s.76-78).

Platon, taklide olumsuz bir anlam yüklerken, Aristoteles taklidi her insanın içgüdüsel olarak içinde taşıdığıının vurgusunu yapar ve insanın bunu kullanarak öğrenme durumunun yolunu açar. Anday, taklidin ahlâka aykırılık kısmından çok öykünme yaratması ve insanın öğrenerek gelişmesi yönünü kabul etmiştir. Melih Cevdet Anday, tiyatro sanatı ile ciddiyetle ilgilenmiştir. Konservatuvarlarda, Fonetik ve diksiyon, mitologya dersleri vermiştir. Mehmet Fuat'ın cesaretlendirmesi ile *Gelişen Komedyâ* adında bir de deneme kitabı çıkarmıştır. Kitapta, Platon'un *Devlet* adlı eserinden ve Aristoteles'in *Poetika*'sından, taklitten, dram sanatı hakkında düşüncelerden ve komedyâ anlayışımızdan bahsedilmektedir. *Gelişen Komedyâ* adlı kitabı için Anday: "Tiyatroyu öğrenmek isteyenler, bu yazılarda, meraklarını büsbütün artıran birtakım ipuçları bulabilirler sanıyorum (Anday, 1984b, s.8)" ifadelerinde bulunmuştur. Kitap, verdiği bilgiler yanında birçok kitabı merak edip edinmek için de önemli bir yerde durmaktadır. Kitabının ilk iki bölümü de aynı çağda yaşamış iki düşünürün, Platon ve Aristoteles'in, tiyatro ve taklit konusundaki görüşlerine ve verdikleri eserlerin içeriğine ayrılmıştır. İki bölümün sonunda Anday, okuyucu için kendi yorumlarının olduğu bir bölüm yerleştirmiştir. Kitapta, *Hareketin Taklidi* bölümüne ise, tiyatro teorisyeni olan Francis Fergusson'un orijinal adıyla *The Imitation of an Action (Bir Eylemin Taklidi)* adlı yazısının çevirisini eklemiştir. Sofokles'in yazdığı *Oidipus* örneği üzerinden, hareketin bir oyun içerisinde karakterler ve onların ilişkileri üzerinden hem eylemsel hem de zihinsel olarak nasıl işlendiği anlatılmıştır. *Tragedyadan Drama Geçiş* bölümünde ise, Goethe'nin, Francis Fergusson'un, Thomas Stearn Eliot'un, Shakespeare'i konu edinen yazılarının çevirilerine yer vermiştir. Yazılarda Shakespeare, eserleri ile bazen övülmüş

bazen de eserlerin eksik yönleri ile eleştirilmiştir. Kitabın *Gelişen Komedyaya* başlığı verilen bölümünde Anday, Molière'in *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi*'nden, Gogol'ün *Müfettiş* oyununa yazdığı iki ekten, Gogol'ün *Tiyatro'dan Çıkış* adlı yapıtından alınan parçalarla tamamlanmıştır. Kitabın son bölümünde ise Anday'ın, yazar Wylie Skypher'dan çevirdiği *Komedyaya Anlayışımız* başlıklı yazı vardır. Anday, bu son dört bölümün açıklaması için: “Eflatun'da komedyanın hiç de saygılı bir yeri olmadığını hatırlayalım. Molière ile Gogol'ün de böyle bir itibarsızlık üzüntüsü içinde oldukları anlaşılıyor. Fakat Wylie Skypher komedyaya ve tragedyayı aynılaştırmakla tartışmaya gerçekten kesin ve modern bir çözüm getiriyor (Anday, 1984b, s. 56)” ifadelerini kullanmaktadır. Yirminci yüzyıl insanının yaşadığı savaşlar, yıkımlar, üzüntüler düşünüldüğünde hayatın trajik olan yanı ve bu trajedide insanoğlunun umutla yaşamını sürdürmeye, gelecek ile ilgili planlar yapmaya devam etmesi çağını görmezden gelmek değil de bu çağda yaşarken bir şeyleri kendi adına yoluna koymak istemesi olarak algılanmalıdır. Bu saçma düzen içerisinde ilerlenirken yaşamdaki hemen hemen her şey komik ya da trajik diye ayrılmaz aksine birleşir. Bu son bölümde, insana ait hiçbir şeyin komedyadan onun içeriğinden uzak olmadığını da altı çizilir (Anday, 1984b, s. 80-93).

Anday, komedyaya ve tragedyanın arasındaki farkı açıklamış, gülünç olanın saçmalığı ve bilinç dışılığı üzerinde de durmuştur:

(...) biz komedyaları da <yüksek>, <aşağı> diye ayırıyoruz, tragedyaya için böyle bir bölünmeye kalkmıyoruz hiç. Ama tragedyada insana özgü her şey bulunmaz, oysa komedyaya her zaman, her yanı ile insansaldır. Çünkü gülünç olanın kaynağı bilinçdışıdır, saçmadır, düştür. Onun için karikatürcüler, aklımızla çalıştırarak güldürürler bizi. Herhangi bir durumu abartın, aklın sınırları dışında bulacaksınız kendinizi ve gülmeye başlayacaksınız (Anday,1978, s.50-51).

İnsanın her halinin komedyaya örneğinde görülebileceğinin vurgusunu yapan Anday, aklın sınırlamasından yoksun bırakılınca gülünç olanın kendiliğinden geleceğinin de vurgusunu yapar. Çağımızda bu iki tür birbirinin içine girebilmekte, yaşam içindeki insanın duygu durumlarının farklılaşma şekillerini bir arada yansıtabilmektedir. Komedi ve trajedinin bir arada sunulduğu oyunların yetkinliğini kabul eden Anday, komedyanın insanlara sunduğu arındırma ve iyileştirme gücünden ise Chaplin örneğinden yola çıkarak bahsetmektedir: “Charles Chaplin, komedyaya ile tragedyayı olağanüstü bir başarı ile birleştirmiş çağdaş bir sanatçıdır (...) bugün sahne için yazılan oyunlarda bu iki öge hep içiçedir artık. (Anday, 1978, s.48)”. Şarlo ile insanlar gülerken kendi iç hesaplaşmalarını da yapmaktadırlar. Sanatın katharsis gücü burada da etkisini göstermektedir: “Şarlo’yu

iri yarı bir adam yumrukluyorsa, o iri yarı adam bizizdir, dayağı yiyeceğimize için sevinerek gülüyoruz, fakat içimizden bir ses, <sen asıl o zayıf adamsın!> diyor bize. Böylece Şarlo insanın bütün günahını kendi üzerine almış bir İsa gibi yüceliyor (Anday,1978, s.51)”. Sanatçıyı, İsa örneği vererek, yüce bir yere oturtan Anday, izleyicilerin hem kendilerini hem de yapmış olabilecekleri şeyleri gördüklerinde, gülerken düşünme kısmına geçtiklerinin vurgusunu yapmaktadır. Yaşamda iyi ve kötü her şey yan yana ilerlemektedir. Bunun, alıcısı ile iletişimin en canlı örneği olan tiyatro yoluyla gösterilmesi ve bu yolla insanın kendi iç dünyasını çözmesinin yolunun açılması doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Anday, *Geleceği Yaşamak* adlı deneme kitabının *Alay ve Gülme* başlıklı yazısında, alay ve gülme ile ilgili düşüncelerini tiyatro sanatı ile ilişkilendirerek anlatmaktadır:

Alay, alay edilenin taklidinden başka bir şey değildir. Bu yüzden, eski Yunan’da şiirin bir türü sayılan tiyatroyu, Platon, toplumundan çıkarır, yasaklar. Ona karşı çıkan Aristoteles için ise, taklit, bir içtepdir ve böyle olduğu için de zararlı değildir; fakat komedya ile tragedya arasında şu önemli ayrım vardır: “Komedyâ, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi karakterleri taklit etmek ister” (...) Gülme, Rönesans’tan sonra saygın yerini alır ve komedya, “ortalamadan daha kötü karakterleri” ele alma nitelemesinden kurtulur. Molière, gülmenin ciddiliğine, komedyanın bir taklit sanatı olduğuna ve sanatın toplumsal bir görevi olduğuna inanıyordu. Gogol ise şöyle diyor: “Ruhumuz eleştirilerden yılsın, kusurların görülmesini sevinçle karşılasın.” (Anday, 1994c, s.242-243).

Gülmenin, ortalamadan daha kötü insanların taklidi ile ortaya çıktığı algısı zaman içerisinde değişim gösterdiğinde, komedi de taklidin bir türü olarak kabul görmüş ve örnekleri daha kolay verilebilmiştir. İnsanın kusurlu yanları taklit yoluyla gösterilmiş ve bu kusurların neticesinde nasıl olaylarla karşılaşılacağına örnekleri verilebilmiştir. Kusurların eleştirilmesi karşısında insan, olan ile olması gereken arasındaki farkı da görebilecektir. Bu noktada gülme eyleminin sadece eğlence yönü değil, düşündürücü yönüne de değinir Anday, *Mizah Ne Demek?* başlıklı yazısında: “Tragedya ve komedya, bir kâğıdın iki yüzü gibidir. Gülmeyi, eğlence ile karıştırmamak gerekir. Mizah, şaka demek değildir (Anday, 2002, s. 385)” açıklamasını yapmıştır. Anday, *Yiten Söz* adlı deneme kitabının *Mizah- Gülmece* başlıklı yazısında yaşadığı çağın tiyatro yazını hakkında çıkarımlarda bulunmuştur:

Çağımız, tragedya – komedya ayrımını ortadan kaldırdı. Yalnızca tiyatro yazınında olmadı bu iş, ruhbilim ve “acı” ile “gülme”nin benzer duygular ve görünüşler yarattığını ileri sürdü. Bugün artık komedya da yazılmıyor tragedya da. Çünkü ağlamanın gülmeye, gülmenin ağlamaya benzediğini ve dönüştüğünü biliyoruz artık. Günümüz yapıtı böyle bir bölünmenin

üstüne çıkmıştır. Bu evrim Antik'ten Modern'e, Heroic'ten Romantik'e geçişle başlamıştır. Bir anlamda, iki maskenin (trajik ve komik maskelerin) birleşmesi demektir bu (Anday,1992a, s.403).

Ağlayan ve gülen maskeler düşünüldüğünde birbirlerine benzediği gerçeği de fark edilecektir. Çağ değişmiştir ve yaşamda sadece iyi ya da sadece kötü ayrımları ortadan kalkmıştır. Tiyatro sanatı da bu değişimin örneklerini oyunların yapısı ile gösterebilmektedir. Melih Cevdet Anday'ın *Yeni Tanrılar* isimli deneme kitabının *İyimserlik-Karamsarlık* başlıklı yazısında iyimserlik ve karamsarlık ile ilgili düşüncelerini anlatır: “Komedy maskesi ile tragedy maskesi gibi, iyimserlikle karamsarlık da iç içe girer çoğun (...) iyimserliğe giden yol karamsarlıktan geçer, belki de bütün büyük başarılarda karamsarlığın payı vardır (...) iyimserlik de karamsarlık da insan doğasının iki yüzü gibi görülmeli (Anday, 1974, s. 40-41)”. Tiyatronun sembolü olarak kabul edilen gülen ve ağlayan mask örneklerinde olduğu gibi yaşamda da gülmek ve ağlamak iç içedir. Yaratıcılık, birçok zaman en karamsar olunan anlardan doğabilmektedir. Tiyatronun iyileştirici yanına değinen Anday, bunu *Yasak* adlı deneme kitabının *Tiyatro ve Şamanlık* başlıklı yazısında katharsis terimi ile daha anlaşılır şekilde açıklamıştır:

Aristo'nun Katharsis terimidir ki, bir çeşit <arınma> anlamına geldiği söylenir. Bunu biz şimdiye dek, seyrinin arınması biçiminde anlıyorduk. Oysa seyircinin bir oyuna bakması ile, ritüele karışması birbirinden çok ayrı şeyler olmak gerekir. Kral Oidipus gözlerini çıkardı diye, seyirciye bundan bir arınma payı düşeceğine hiçbir zaman aklım yatmamıştır. Ama Şaman'ın hekimliği, hastaları sağalttığı göz önüne getirilirse, Katharsis'in <iyileştirme> anlamı daha sağlamca yere basar (Anday,1978, s.208).

Şaman'ın iyileştirici etkisi kabul gördüğü için dramda seyirci oyundaki hikâyeye karşı hissettiği korku ve acıma hisleri ile kendi ruhunu iyileştirmeye ve belli bir arınmaya gidecektir. Cahplin örneği de düşünüldüğünde izleyici, kendi iç dünyasında bir hesaplaşma ile yanlış ve doğru üzerine düşünebilecektir. Sanatın birçok alanını ciddiyle takip eden Anday, geçmişteki sanat anlayışlarının ve kendi çağında bu anlayışların, dünyanın da değişimiyle birlikte nasıl değiştiğinin takipçilerinden birisi olmuştur. Tiyatro konusunda da yeni üslûplar denenmesinin doğal bir gereksinim olduğunun da bilincindedir:

(...) bir takım yeni tiyatro biçimleri (üslûpları) uygularken (Brecht örneğinde olduğu gibi) oyunu bir ritüel, seyirciyi de ritüele karışan kalabalık yerine sokmağa kalkmak, sonu nereye varır bir hevestir, sormağa değer, Çünkü tiyatro artık bir dinsel tören değildir. O bugün

oyuncu ve seyirci diyalektiğine dayanmaktadır. Eskiden ise Şaman ve halk birbirine karışıyordu (Anday, 1978, s.208)”.

Tiyatronun dinsel bir törenden çıkıp kendi kuralları içerisinde belli bir gelişim izleyen bir sanat olduğunu kabul etmektedir. Seyirci ve oyuncu, oyun boyunca ortak bir değer inşa etmektedirler. Anday, değişen dünyayla birlikte yeni yaklaşımların denenmesine de açık olunmasını önermektedir. Böylece sanat bir adım daha öteye gidebilecektir.

Melih Cevdet Anday, Müşfik Kenter’i *Kahramanlar ve Soytarılar* adlı oyunda sahnede izlemiş; oyun sonrasında, tiyatro oyunlarında izlediğimiz oyuncuların başarılarının seyirciyi ne denli etkilediği konusunda düşüncelerini şu şekilde anlatmıştır:

Ben bir oyunun tadını, o oyunu okuyarak çıkarabilirim, başka bir deyişle “icra”ya gerekseme duymayabilirim, “tasavvurum” beni destekler. Ama Müşfik Kenter gibi ender sanatçılar söz konusu olduğunda, “tasavvur”, “icra” yanında çok güdük kalır. Gerçek tiyatro, bize armoniyi veren tiyatrodur, onun gerekliliği bundandır. Büyük artistin “icrası” tasavvurumuzu aşar (Anday, 1994a, s. 46).

Müşfik Kenter’in etkileyici oyunculuğu üzerine Anday, tiyatro oyuncularının sahnede elde ettikleri başarının, o oyunu okuyan seyircinin zihninde canlandığı ve etkilendiği durumların da üstüne çıkardığını anlatmaktadır. İzleyicinin okuduğu oyun hakkında bilincinde oluşan güzellik karşısında, sahnede izlediği icra güzelliğinin beklenen uyumu karşılayabilmesi için oyuncu üstüne düşenin fazlasını yapmalıdır.

Anday’, *Uygarlık Çağında İlkellik* yazısında, ilkel toplumdaki insanların ve uygar toplumdaki insanların yaşayışları ile ilgili şu çıkarımlarda bulunmuştur:

(...) ilk toplum insanının bir günü üç saat çalışmakla, uyumakla ve oyun oynamakla geçmektedir (...) büyükler oyun saatlerinde araçlarını, gereçlerini gözden geçiriyor, onları geliştirmek için çabalıyorlardı (...) Uygar toplumun oyun saatinde eğlenenler, sanatçılar ve bilim adamlarıdır: düşünülmelik şeyler düşünür onlar, olağanüstü imgeler, modeller kurar (Anday, 2002, s. 79).

İlkel toplumdaki insanlar ile uygar toplumdaki insanın karşılaştırması yapılırken, sanatçılar hem işlerini gerçekleştiren hem de eğlenebilen kişiler olarak anlatılmaktadır. Düşünülmeyenleri düşünmek ve hayal gücünün sınırlarını zorlayarak yeni ve özel olanı bulmak görevi sanatçılara verilmiştir. Bu sanatı geliştirmek açısından önemli olduğu kadar toplumların ilerleyişleri açısından da değerlidir çünkü Anday’a göre: “Bir toplumun ulusal ırasını büyük-düşünürler, büyük sanatçılar yaratır (Anday, 2002, s. 188)”. Toplumun karakterini, görünüşünü sanatın yansıtacak olması, Anday’ın sanata ve sanatçıya olan güven duygusunu da göstermektedir.

Melih Cevdet Anday: “Bütün sanat dallarında olduğu gibi, tiyatro sanatında da tarih boyunca oluşmuş bir birikim var, bu birikim halkın, bütün insanlığın malıdır (Anday, 2012, s. 450)” ifadesi ile tiyatronun halktan uzak kalmaması gerektiğini, biriktirdiği ve olgunluğunu yaşadığı tüm özellikleri ile halka sunulması gerektiğini vurgulamaktadır.

Toplumların oluşumundan beri insanlar belli bir sıralama ile hayatlarını yürütmektedirler. Doğmak, büyüme safhasında eğitim almak, iş sahibi olmak, evlenmek, çocuk sahibi olmak, emekli olmak ve yaşamın son bulması. Bu sıra ile yaşananlar, kişinin toplumca şanslı bir hayat sürdüğünün genel anlamda göstergeleridir. Peki insan her şeyi sıra ile toplumun istediği doğrultuda mı yaşamalıdır? Anday, yaşamda bazı şeylerin sırası ile olması durumuna takılmış, bunu tiyatro özelinde de örnek vererek anlatmıştır:

Bir ülkede hastaneler tamamlanmadan tiyatro açmayı sırasız sayanlar vardır. Tartışmaya girerseniz, hastalar inim inim inlerken nasıl olup da tiyatroda eğlenebileceğinizi sorar, karşılık da beklemeden, sizi vurdum duymaz, hastaların bir an önce ölmesini isteyen bir canavar yerine koyarlar (...) bana sorarsanız, bugün dünyanın en büyük sorunu, barış sorunudur. Çünkü, bu sorun, yeryüzünde kalıp kalmayacağımızla, doğrudan doğruya ilintilidir. Ama buna bakarak, sevişmekten vazgeçmenin, bilimleri, sanatları yüzüstü bırakmanın hiç de gereği yoktur. Çünkü, barış bize gökten indirilmeyecektir, onu gene biz gerçekleştireceğiz. Nasıl mı? Sevişerek, bilimlerde, sanatlarda sonuna değin ilerleyerek, her alanda kötülüklerle savaşarak, bıkmadan, yılmadan yaşamayı güzelleştirerek (...) sıra gözetilmeye kalkıldı mı, değil hayvanları sevmeye, değil felsefe ile, bilimlerle, sanatlarla uğraşmaya, değil insanları sevmeye, yaşamaya bile sıra gelmez (Anday, 1974, s. 175-176).

Anday, insanların kötülüklerle savaşması, güzel olana yorulmak bilmeden ulaşmaya çalışması, sanata ve bilime gereken değer ve önemi vermesi, barışı da öne alması gibi bir sıra gözetmesi halinde, hayatı anlamaya ve onu gerçek anlamda yaşamaya sıranın gelmeyeceğini anlatmak istemiştir.

Kendi yaşamında da bıkmadan daima öğrenmeyi hayatının kuralı haline getiren Anday, sanata ve sanatçıya verilen değer ile toplumların yükseleceğinin bilincini de aşılacak istemiştir. Sanatın farklı alanlarında verdiği örneklerle bu düşüncelerini destekleyen Anday, daima akan zamanda duran ve var olan bir sanat insanı olabilmıştır.

3.2.2.2. Oyun yazarı olarak Anday ve oyunları

Melih Cevdet Anday, yazın alanında başarılı eserlere imzasını atan bir ozan olarak, on tiyatro oyunu yazmış ve tiyatro alanında da yetkin etkisini göstermiştir. Anday, tiyatro eserleri vermesinde onu cesaretlendirenin Muhsin Ertuğrul'un tiyatro için yaptığı çabaları

şu şekilde açıklar: “Onun kurduğu tiyatrolar, oynadığı ve yönettiği oyunlar olmasaydı, bende tiyatro sevgisi uyanır mıydı; dahası tiyatro oyunları yazmaya kalkar mıydım, bilmiyorum (Anday, 2002, s. 98)”.

Anday, tiyatro adına olumlu girişimleri izlemiş, oyunlarında konu edindiği tüm olayları; kişisel, toplumsal ve evrensel değişimlerden yola çıkarak belirlemiştir. İlk oyunu olan ve 1946 yılında yazdığı *Yılanlar*, tek dereceli seçimlerin yapıldığı zamanlara denk gelmektedir. Oyun, bir yanlış anlama üzerine kurulmuştur. Komedi türüne örnek gösterilebilecek olan oyun, yazıldığı dönemde yanlış anlaşılmalara sebebiyet vereceği düşünüldükten hem basılamamış hem de oynanamamıştır. Anday’ın, ilk oyunu olan *Yılanlar*, üç perdeden oluşmaktadır. Bir partinin lideri olan Rıza Yolbaş, kendisine suikast girişiminde bulunacağını duyduktan sonra üç gündür sesi kısılana kadar hazırlandığı mitinge gitmekten vazgeçer, uşağı Haydar’ı ise mitingin olacağı meydana tertip heyetinden birilerini bulup hastalandığını söylemesi için görevlendirir. Haydar verilen görevi yapmak için miting meydanına gittiğinde, kalabalık onu Rıza Yolbaş sanıp omuzlarına alarak kürsüye kadar taşır. Şaşkınlıkla kürsüde kalan Haydar, beyinin rahatsızlandığını söylese de kalabalık, söylediklerinden hastası olduğu için geç kaldığını anlar ve alkışlamaya devam eder. Haydar kürsüden inmek istedikçe kalabalık ısrarla konuşma yapmasını ister. Alkışlandıkça gururlanan Haydar, evde hazırlık sırasında sesli çalışan Rıza Yolbaş’ının sözlerinden hatırladıklarını söylese de sonrasında kendi cümleleriyle devam eder. Haydar, ortasında kaldığı yanlış anlaşılma durumu sonucunda bir değişim yaşamıştır: “(...) Çok yalnızdım bugüne kadar. Bugün başkalaştım (...) Beni değiştirdiniz. Uşaklıktan kurtardınız. Adam ettiniz (...) Ben, arkadaşlar, dünyaya yeniden geldim. Gözlerim açıldı (...) bana inanın: bizi bizden iyi kimseler bilemez (Anday, 2014a, s. 143)”. Rıza Yolbaş yerine konuşan Haydar’ı şehrin başka başka meydanlarında halk omuzlarında taşımıştır. Daha önceki mitinglerinden çok daha fazla başarı kazanan Rıza Yolbaş’ının evine ise tebrik telefonları geliyordur. Halkın Haydar’ı kendisiyle karıştırdıklarını anlayan Rıza Yolbaş sinirlenir, uzayan miting için polisin ceza yazacağını da duyunca iyice hiddetlenir. Haydar’ı omuzlarında eve kadar getiren halk, Haydar içeriye girse dahi, dağılmaz kapıda coşkuyla bağırmaya devam eder. Rıza Yolbaş ise Haydar’la sert bir konuşma yapar:

Rıza Yolbaş: Halkın da Allah belasını versin senin de. Büsbütün sinirimi bozuyor yahu.

Tutturmuş halk halk. Halk da kim oluyor?

Haydar (Nutuk verir gibi): Halk her şeydir. Bizi düşündüren, konuşuran, adam eden halktır.

Halk... (Anday, 2014a, s. 171).

Haydar, halkla konuşmaya kendi yaşam hikâyesinden bahsederek başlamış ve onlara hazır bir metin üzerinden değil, içinden geldiği gibi konuşmuştur. Halk da konuşmanın bitmesini istemediğinden evin önünden dağılmamaktadır. Rıza Yolbaşı'nın uzayan mitingin cezasını çekmemek için polisi arayarak halkı dağıtmalarını isteyeceği sırada Haydar, ona engel olur. Haydar, halkın suçunun olmadığını söylediğinde ise Rıza Yolbaşı'dan tokat yemiştir. Polisin aranmasına izin vermeyen Haydar, sakın bir şekilde pencereden dışardaki kalabalığa dağılmaları gerektiğini söyler, dağılırlar. Daha sonra Haydar, evdeki diğer çalışan Gülizar'a eşyalarını toplaması gerektiğini söyler ve çıkarlar. Bir yanlış anlaşılma durumundan yola çıkılarak oluşturulan *Yılanlar* oyunu, Haydar ve Rıza Yolbaşı kişileri üzerinden iki farklı lider örneği çizmiştir. Değişimi yaşayan Haydar ise oyunun toplumsal olarak olmasa da bireysel olarak bir şeylerin değiştirilebileceği gerçeğini yansıtmaktadır. Anday'ın *Yılanlar* oyunu hakkında Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* kitabında şu şekilde bahsetmektedir:

(...) “Miting olayı” bağlamında içine kısırıldığı zaman ve uzamda oynadığı rol Haydar'ı bir bilinçlenme aşamasına getirmiştir. Anday, oyun kişinin, rol oynama süreci içerisinde oluşan içsel yaşantısının anlatımını “dolantı”nın önüne geçirip, “söz”e dayalı bir iç devinim, oluşturarak klasik “yanlışlıklar komedyası” anlayışının ötesine uzanmıştır (Yüksel, 1993, s.60-61).

Haydar karakteri ne için orada olduğunu söyleyip iletişim kuramadığı halk ile başka bir yoldan iletişime geçmiş ve değişime uğramıştır. Bu değişim onu, kendi hayatı ile ilgili o güne kadar yaşadığı evi radikal bir kararla terk etmeye kadar götürmüştür. *Yılanlar* oyununda kişilerin düştüğü durumlar üzerinden güldürürken düşündürmeyi isteyen Anday, var olan demokrasi anlayışının ağır bir eleştirisini de yapmıştır. Bilinçlenmesini istediği, parti liderini görünce tanıyamayan halk, oyunu izleyen ve okuyan her bireyin biraz da kendisidir.

Anday, *Yılanlar* oyunu bürokrasi engeline takılıp oynanamadığı zaman Oktay Rıfat ile *Kıskançlar* oyununu yazar. *Kıskançlar*, komedi türünde yazılmış üç perdelik bir oyundur. Edebi kuruldan kabul alır ve 1948 yılında oynanır; fakat oyunun basılı hali Devlet Tiyatrolarının arşivinde dahi yoktur. Bu nedenle oyun tez çalışmasında detaylı olarak incelenememektedir. Ayşegül Yüksel'in *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* isimli kitabının *Tiyatro yazarı Oktay Rıfat* bölümünde *Kıskançlar* oyunundan şu şekilde bahsedilir:

Oktay Rıfat'ın Melih Cevdet Anday ile yazdığı, 1948'da Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Kıskançlar*, karılarından kuşkulanan iki komşunun, kadınları suç üstü yakalamak isterken

içine düştükleri gülünç durumu anlatan “fars” nitelikli bir oyundur ve her iki ozanın da sürdürdükleri oyun yazarlığı çizgisinin dışında kalır (Yüksel, 1993, s45).

Her iki yazarın da oyunlarının genel yapısından farklı bir çizgide ortak bir oyun yazmalarının sebebi dönemin politik koşullarının yazdıkları oyunların oynanamamasından kaynaklanmaktadır. Tiyatro sanatını canlı tutabilmek adına oynanmasına izin verilecek tarzda ve konuda oyun üreten iki ozanın bu çabası önemli görülmektedir.

Anday’ın ilk oyunu olan *Yılanlar* da olduğu gibi *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* adındaki oyununda da oyuncu gerçek kimliğine çevresindekileri ikna edemez ve zor durumda kalır. Bu zor durumda kalma hali onu oyun sonunda bambaşka biri haline dönüştürür. Anday’ın *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* oyunu, Brutus’un Roma Krallığında Forum alanında yaptığı konuşma ile başlar. Daha sonra Sezar’ın iki bin yıl önce öldürülmesine rağmen Paris’te bir kahvede eşi Calphurnia ile oturduğu görülür. Anday, oyunun günümüzde geçtiğini eklemiş ve Sezar ile eşini iki bin yıldır ilerleyen zaman içerisinde ölümsüzleştirmiştir. Zaman akışı Sezar ve eşi için işlemiyordur ve iki bin yıl boyunca beraber ölümsüzlüğü tadan ikili birbirlerinden sıkılmışlardır. Sezar’ın öldürüldüğü geceyi her gün tekrarlatmasından ve bu ölümsüzlük durumundan bunalan eşi Calphurnia, onu bir kafede tanıştığı adamla giderek terk eder; çünkü Sezar’ı terk ederse ölümlü olmaya tekrar kavuşabileceğini düşünür. Sandığı gibi ilerlemeyince de Sezar’a geri döner. Sezar’ın tek istediği ise tarihin yanlış yazıldığını ispatlamaktır. Onu evlatlığı Brutus öldürmemiştir; fakat bunu bir türlü anlatamaz hatta Sezar’ı anımsayanların Shakespeare’in ünlü oyunundan hatırlamalarına şiddetle kızar ve Shakespeare’i tarihi yanıltmakla suçlar. Sezar oyun boyunca kimseyi tam anlamıyla Roma İmparatoru ünlü Sezar olduğuna ikna edemez. Karşılaştıkları çoğu insan onun delirmiş olabileceğini düşünür. Tezini Jül Sezar üzerine hazırlayan bir tarih doktoru ona inanacaktır; fakat Sezar’la tarih ve gerçeklik üzerine yaptıkları sohbette Sezar’ın Brutus tarafından öldürülmediğini ispatlayacak kanıtların gerekliliğinden bahseder. Sezar doktoru da ikna edememiştir. Tarih doktoru ve Sezar’ın konuşmaları sürerken yakınlarında olan izinsiz bir yürüyüş sebebiyle kimlik kontrolü yapan polisler kimliği olmadığı için gösteremeyen Sezar tutuklanır. Akıl sağlığından şüphe edildiği için akıl hastanesine götürülür. Başhekim Sezar’ı hastaneye kabul etmek istemez çünkü hastanede kendini Jül Sezar zanneden on iki kişi daha vardır. Başhekim önce Calphurnia ile sonrasında da Sezar ile görüşür. Sezar başhekimle konuşurken yaşadığı değişimi şu şekilde anlatacaktır:

JÜL SEZAR: (...) bütün körlük burdan çıkıyor: Bulunduğumuz konumu tek ve değişmez sanmak (...) Altınızdaki sandal batmış gitmiş, siz kürek çektiğinizi sanıyorsunuz (...) Dün parkta Calphurnia'ya "Roma yanlışmış" dedim. Anlamadı elbet (...) Oysa ben ileriye, geleceğe bakıvermişim o sırada. Roma yanlıştı ve bu yanlış sürüp gidemezdi. Yeniden kurmak gerekecekti Roma'yı, Ama A'dan Z'ye kadar. İnsan eksik bir yaratıktı çünkü doktor, bir gün kendini bütünleyecekti. Ben artık geçmişi değil, geleceği yaşıyorum doktor (...) Roma'ya dönüyorum dostum (Anday, 2014a, s. 323-324).

Roma'ya döndüğünde Forum alanında Brutus ile konuşan Jül Sezar, yenmek-yenilmek, ölüm ve ölümsüzlük üzerine değişen ve yeni farkına vardığı düşüncelerinden bahsetmektedir. Eşi Calphurnia'da yeni sevgilisi ile yanına gelir ve Sezar'la vedalaşır. Sezar ve Brutus tarihi temizlemek konusunda aynı fikirdelerdir ve Forum'u gezmeye gelen turist kafilesinin önünde Brutus Sezar'ı karnından bıçaklar. Sezar ölümsüz oluşuna ölümle çare bulabilmiştir. Anday'ın iki oyununda da Sezar'ın tarihi değiştirme çabası içinde bir türlü kimliğine insanları ikna edememesi ile Haydar'ın gittiği miting alanında parti lideri olmadığına insanları ikna edememesi durumu benzer nitelikler taşımaktadır. İki karakter de oyunun sonunda farklı bir bilinç boyutuna erişerek oldukları konumu değiştireceklerdir. Anday, yanlış anlaşılmalara ya da olağanüstü durumlarla karşı karşıya kalan karakterlerin geçirdiği değişimlerle seyirciye ya da okuyucuya, başka bir yol daha olabilir mi, mesajını da vermektedir. Sezar, tanınmadığı için öfkelenir; çünkü yarına kalamadığını düşünür. Oysa imparatorluğu boyunca ne büyük fedakarlıklar yaptığından emindir. Anday, *Bakır Çağı Toplu Yazılar 2* kitabındaki, *Yarına Kalmak* başlıklı yazıda; edebiyat, siyaset, sanat gibi ciddi alanlarda bilgi ve fikir sahibi insanlara öğüt niteliğinde şu cümleleri kurmaktadır: (...) önemli ve güç olan yarını kestirmek değil, günümüzü anlayabilmektir (Anday, 2009a, s. 155)". Bugün çağını takip edip yeni olan bakış açılarını özümseyerek hareket etmenin öneminden bahseden Anday, yarına kalıp kalamama korkusu ile hareket etmenin bugünü kaybetmeye sebep olacağının vurgusunu yapmaktadır. Yarına kalıp kalmamanın sadece üreten sanatçının da elinde olmadığını şu şekilde açıklar: "Bugün gereğince değerlendirilmemiş bir ozan bir sanatçı bakarsınız, yarın herhangi bir akımın elinde yeniden öne çıkar (...) Bütün iş, bir toplumun yeni düşünceler, yeni anlayışlarla tazelenip tazelenmemesindedir (Anday, 2009a, s. 157)". Toplumun da durağan davranmasının sanata yansımalarını anlatmak isteyen Anday, değişimin varlığına vurgu yapıp, anlaşılmayan üretenlerin zamanla toplumdaki algıların değişmesiyle anlaşılabilirliğini söylemektedir. Durağan olmayan toplumlar ise her zaman eskiden ve yeniden beslenebilmektedir.

Sevda Şener *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* kitabının *Melih Cevdet Anday'ın Oyunlarında Anı- Öyküler* bölümünde Anday'ın *Yılanlar*, *Mikadonun Çöpleri* ve *İçerdekiler* isimindeki gerçekçi oyunları ile ilgili şunları söyler: “(...) oyunlarında sıra dışı bir durum seçtiği, farklı yapılardaki oyun kişilerini bu sıra dışı durumda karşı karşıya getirerek onları kaçınılmaz bir çatışmaya soktuğu görülür. Çatışmalar söz düellosu biçimindedir (Şener, 2003, 172)”. Şairliği konusundaki ustalığı ile tanınan Anday'ın bu üç oyununda diyalog kurma ve çatışma yaratma konusundaki başarısı oyunlarının yarattığı büyük etkilerden de görülmektedir. *Yılanlar* oyununda olduğu gibi kişilerin özel isimleri *İçerdekiler* ve *Mikadonun Çöpleri* oyunlarında yoktur. *İçerdekiler* oyununda Kız (Baldız), Tutuklu (Adam) ve Komiser; *Mikadonun Çöpleri* oyunun da ise Kadın ve Erkek olarak seçilen bir genelleme ile Anday, iletişim kurma durumunun belli bir coğrafya ait olmadığının vurgusunu yaparak insan ilişkilerinin evrenselliğini anlatmak istemiştir. Ayşegül Yüksel, Anday'ın *İçerdekiler* ve *Mikadonun Çöpleri* oyunları için: “Her iki oyunda da toplumun birey üstündeki kısıtlayıcı, bunaltıcı etkisi tartışılır. İnsanın kimliğini dönüştüren, onları düş ya da karabasan boyutunda ‘aldanış’lara iten olumsuz bir etkidir bu (Yüksel, 1993, s. 55)” çıkarımlarında bulunur. *Yılanlar* ve *Kıskançlar* oyunlarında olduğu gibi güldürü öğeleri bu oyunlarında kısıtlanmıştır. Anday, sahnede alışılmış hikâyelere değil alışılmışın dışında ilişki boyutlarına yer vererek, seyirciyi şaşırtarak düşündürmeye itmiştir. Tez çalışmasının üçüncü bölümünde *İçerdekiler* oyunu detaylı inceleneceği için bu bölüme dahil edilmemiştir.

Anday'ın *İçerdekiler* ve *Mikadonun Çöpleri* oyunları hakkında Ayşegül Yüksel: “Anday her iki oyunda da umuda açık kapı bırakır. Bu oyunlar ‘yaşamla başetme’ oyunlarıdır (Yüksel, 1993, s. 55)” vurgusunu yapar. İki oyunun konusu da yaşanmış bir olayın etkisinde kalan Anday'ın bu olayları ustalıkla oyuna çevirmesi ile şekillenir. Umut etmeyi bırakmamayı temalarına alan Anday, *Mikadonun Çöpleri* oyununun çıkış noktası ve sanatçının aklından geçen durumlar, hikâyeler ile ne yapacağını kestirememesi durumunun; ancak o konunun üzerine çalışması halinde şekil alacağını söyler. *Mikado'nun Çöpleri* adlı oyununun çıkış noktası, karlı bir kış gecesi sokakta çocuğuyla karşılaştıkları bir kadını, eşiyle kendi evlerine götürmeleridir. Bu yaşanan durumla ne yapacağını kestiremeyen Anday'a oyun üzerine yaptığı çalışmaları yol göstermiştir (Anday, 2009b, s. 289).

Anday, yazdığı oyunlardaki karakterlerin gerçek olup olmadıkları ile ilgili sorular karşısında *Mikadonun Çöpleri* oyununu örnek alarak şu yanıtı verir:

(...) onların gelmişlerini geçmişlerini bilmiyorum. Sokakta rastlaşıyorlar, bir eve giriyorlar, konuşuyorlar, işte o kadar. Giderek belli bir konu üzerinde de durmuyorlar (...) Bir araya gelmiş üç beş kişinin sadece bir konu üzerinde durmaları yaşamı bunalıya sokuyor. Sanat bunalıyı yok etmeye çalışmalıdır. Benim kişilerimin, birbirlerini dinlediklerini bile pek sanmıyorum, kimi zaman dinler gibi oluyorlar, ama çoğun kendi kendilerine konuşuyorlar. Bütün insanlar kendi kendilerine konuşuyorlar. Belki de tümümüz deliyiz (Anday, 2009a, s. 275).

Mikadonun Çöpleri oyunu Kadın ve Erkek diye adlandırılan iki karakterin aynı odada bir gece boyunca yaşadıkları konuşmalarla şekillenir. Bir araya gelmiş iki insanın farklı konular üzerinde konuşmaları yaşamdaki iletişim bulantısını göstermeye yöneliktir. Oyunda çoğu zaman bu iki karakterin birbirini dinlemediği hissedilir. Oyunun başında Erkek, karlı bir kış gecesi sokakta gördüğü kadın ve bebeğini kendi evine getirir. Anday, oyunun başında perde açıldığında sahne karanlıktayken apartmanın birinci katından köpek havlaması sesi duyulduğunu eklemiştir. Köpek hem bir tehdit algısı hem de insanoğlu için hayvanlar arasında en iyi oyun arkadaşı olarak kabul görmesi ile, iki türlü de düşünülebilir. Köpeğin havlama sesi, kadının ürkekliği olarak düşünülebilir; çünkü bebeğiyle tanımadığı bir evdedir, fakat oyun boyunca iki karakterin birbirlerini sıkıştırarak oynadıkları oyunları da işaret edebilir. Adam; kadını, anne ve babasının evde olduğuna uyuduklarına ikna etmiştir. Adam; Kadın'ı, korkutmamak için çabaladıkça Kadın; Adam'ı, katil ya da hırsız olabileceği konusunda uyararak korkutmaya çabalar. Kadın, Adam'ın gözünde kendini bir yere yerleştirmek istediği için, kendisinden bahsetmek ister; çünkü Adam, evine getirdiği Kadın'a hiçbir soru sormamıştır. Kadın da kendisini sokakta bulunup sıcak bir eve getirilen kedi gibi hissetmektedir. Adam, ısrarlı soru sorulması üzerine hissiz biri olduğunu kabul eder. Kadın, kendi hikâyesini anlatmak istediğini söylese de bir türlü anlatamaz. Adam, dinlemeye ikna olduğunda ondan bir konyak ister ve anlatmaya başlar. Birbirlerinde nasıl izlenimler bıraktıklarına aldırış etmeden birtakım hikâyeler anlatmak konusunda anlaşır ve iletişim kurmaya başlarlar. Adam ve Kadın birbirlerine anlattıkları hikâyelerden hem kuşkulanırlar hem de karşıdakini konuşmaya ve anlatmaya cesaretlendirirler. Başta insanların birbirlerine içlerini döktüklerinde uzaklaşacaklarına inanan Adam, Kadın'a kendi ile ilgili hikâyeler anlattıkça özgürleşir. Adam, annesi ve babasının evde olmadığını söyleyerek başlar, Kadın, bunu bildiğini söyler. Adam da çocukluğu ile ilgili bir anı anlatır. Hikâyede çocukluk yıllarında bir arkadaşlarına evlatlık olduğunu söylemelerinden ve bu durumun onda bıraktığı yıkıcı etkiden bahseder. Gece boyu birbirlerine farklı farklı hikâyeler

anlatırlar. Oyunda hangi hikâye kahramanı kendileri, hangisi başkaları kestirmek imkansızlaşır. Sevdâ Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* adlı eserinin *Melih Cevdet Anday'ın Oyunlarında Anı- Öyküler* bölümünde kadın ve erkeğin birbirlerine anlattıkları öyküleri ile ilgili şunları söyler: “(...) Aralarında bir acı öykü anlatma yarışması açılmış gibidir. Bu öykülerin tümü anlayışsızlık, sevgisizlik, güçlülük göstergesi ve acımasızlık üzerinedir (Şener, 2003, s. 181)”. Güçlü olanın güçsüz olanı yendiğinin, sevgi-sevgisizlik, korku, çaresizlik, acıma ve acımasızlık dolu hikâyelerle birbirlerine içini açan bu iki yabancıda okuyucu ve seyirci de kendisini görebilmektedir. Oyunun ikinci perdesinde adam, Mikado oyununu getirir ve kadına oyunun kurallarını anlatır. Çubuklarla oynanan bu oyunun kuralı, düz bir zemine bırakılan çubuklardan birini diğerlerini sarsmadan alabilmektir. Çubuklardan birinin adı da Mikadodur ve oyunun adı buradan gelmektedir. Sarsmadan alındığı sürece sıra diğer oyuncuya geçmez. Bu *Mikadonun Çöpleri* oyununda anlatılmak istenileni özetleyen bir oyun kurgusudur. İnsanların iletişim kurarak hayatta özgürce hareket edebilmeleri durumu, toplumun kuralları izin verdiği ölçüde devam edebilmektedir. Mikado oyununda oyuncunun almayı seçtiği çubuklar hayatta insanın kendi seçimlerini temsil eder. Eğer bu seçimler toplumu oluşturan başka bireylerin alanlarını yani diğer çubukları hareket ettiriyorsa o kişi durur ve başkaları harekete geçer. Oyunun sonunda sabah ışıkları odaya dolacağı zaman Adam, Kadın'dan kalmasını ve odaya dolan maviliği birlikte izlemelerini ister. Adam da bu maviliği daha önce hiç görmemiştir, hep hayal etmiştir. Kadın onunla kalır ve odaya dolan maviliği birlikte izlerler. İki karakterde artık eskisi gibi değildir. Oyun kurgusu gereği iletişimin başladığı ve bittiği yerleri kestirmek güç olsa dahi; Anday, insanoğlunun umudunun her zaman var olduğunu odaya dolan ve beklenen mavi ışıkla vermek istemiştir.

Mikadonun Çöpleri oyunu için yazdığı yazısında Anday, şu cümleleri kurar: “Ben istiyorum ki, yarattığım kişiler belki inanılmaz ama, beni şaşırtınsınlar, tıpkı gerçek kişiler gibi. Bunun çaresi, yazarın yarattığı kişileri tam olarak bilmemesidir. Daha doğrusu onlara biraz da dışarıdan bakabilmesidir (Anday, 2009a, s. 274)”. Oyunlarını oluştururken, planlamadan uzak bir şekilde, gerçek kişilerin normal hayatlarındaki gibi sürprizli hallerinden, karakterlerine serpiştirmek isteyen Anday, bu durumun yakalanması gerekliliğinin de altını çizmiştir: “İnsanlar kendilerini şöyle ya da böyle göstermek istiyorlar (...) Belki kendilerini, belki bizi, belki de hem kendilerini hem bizi kandırmak istiyorlar. Dahası, belki de gerçeklikleri yok (...) bu durumda yazarın bilirkişilik takınmaya, plancı olmaya ne hakkı vardır? (Anday, 2009a, s. 275)”. Yaşamın

akışı içerisinde insanların kendilerini gösteriş biçimlerinin gerçekliğini sorgulayan Anday, kendisini saklamak isteyen ya da başka biri gibi göstermeye çabalayan insanın, sahnedeki yaratımı esnasında planlama yapmanın ne kadar anlamsız olacağını anlatmak ister. Bilmemek durumu hem yaratıcılık getirmiş hem de gösterilen kişinin gerçekliğini yansıtmıştır. İstanbul’da *Mikadonun Çöpleri* oyununun provasına katılan Anday, Yıldız Kenter’in kendisine yönelttiği “Gerçekten kız mı bu?” sorusunu da yanıtsız bırakmıştır. Anday, bu anısını şöyle yorumlamaktadır: “Bilmiyordum. Bilmediklerimi, anlayamadıklarımı yazmak istiyorum ben. Seyirciye bir şey öğretmeye kalkacaklardan değilim. Seyircilerin bilmediği yoktur gerçekte. Oyun yazmayı da işte bunun için seviyorum (Anday, 2009a, s. 275)”. Seyircinin zekâsını küçümsemeden, hayatın doğal akışındaki bilmeme durumunu oyunlarına yansıtan Anday, oyun yazma heyecanını tetikleyen şeyin yazdığı karakterin konuşmalarının onu nereye götüreceğini bilmemesinden geldiğini de ekler. *İçerdekiler* ve *Mikadonun Çöpleri* oyunları için bildiği tek bir nokta, oyun sonunda karamsarlık değil umut hâkim olacaktır.

Çeviri konusunda birçok esere imza atan Anday; *Aldanma ki* adlı deneme kitabında: “Ben, en iyi, çevirdiğim romanların kişilerini bilirim (...) Günlerce, aylarca başbaşa olduğunuz kişileri tanımayacaksınız da kimi tanıyacaksınız! (Anday,1992b, 118-119)” çıkarımında bulunup, roman kahramanları ve kendisi arasında oluşan bağın kuvvetinden bahseder. Çevirisini yaptığı romanın kahramanları ile iletişime geçer ve hepsini tüm kişilik özellikleri ile tanır. Bu kurulan bağ bazen sevgi bazense bir ısınamama olarak ortaya çıkabilmektedir. Anday; Rus yazar Ivan Turgenyev’in, daha sonra tiyatro oyununa da çevireceği, romanı *Babalar ve Oğullar*’ı çevirdiği zaman hissettiklerini şu şekilde dile getirir:

Turgenyev’in “Babalar ve Oğullar” adlı romanını çok severim de kişilerine ısınamamışımdır. Gene canlıdır tümü. Evet, Bazarov, kendinde, iradesi güçlü bir kişidir, ama ne için yaşadığını pek anlayamazsınız. Belki bu yüzden genç yaşta hastalıktan ölür. Onun anası babası çok cana yakındırlar. Belki romanda en iyi anlatılmış kişiler onlardır (Anday, 1992b, s.119).

Değişen dünya düzeninin getirilerinin Rusya’da da görülmesi ile birlikte, *Babalar ve Oğullar*, iki kuşak arasındaki farkın anlatıldığı romandan uyarlama bir oyundur. Babalar kuşağı sınıf ilişkilerine bağlı sağtöreysi, oğullar kuşağı ise değişime açık, her bireyin eşit hakları olduğunun bilincinde ve törelerin getirdiklerinin değişmesi gerektiğini düşünen bir topluluğu temsil eder.

Babalar ve Oğullar romanının Ekim 1983 basımında roman ve oyun arka arkaya yayımlanmıştır. Kitapta Anday’ın çeviriden önce *Babalar ve Oğullar Üzerine* adını

verdiği yazısı bulunmaktadır. Oyunun son bölümü için Anday, ‘uzlaşma mıdır yoksa zamanın getirdiği bir zorunluluk mudur?’ konusuna değinir; törelere bağlı olan soylu Pavel Petroviç ve ataerkil düzenin getirdiği kuralları yok sayan Bazarov arasındaki çatışmanın roman sonunda nasıl değiştiği sorusu önemli görülmektedir. Cevap ise şöyledir: “(...) çatışan kişilerin, sona doğru, her iki yanda da törpülendiklerini görürüz (Anday, Turgenyev, 1983, s. 15)”. Oyun boyunca çatışan Bazarov ve Pavel Petroviç kendi inandıklarından oyun sonunda taviz vermeye başlayacaklardır. Oyunda, Bazarov arkadaşı Arkadiy’in çiftlik evine misafir olur. Arkadiy’in amcası Pavel Petroviç daha ilk günden çatışmaya başlarlar. Arkadiy arkadaşı Bazarov’u tanıtırken ondan nihilist diye söz eder. Pavel ise hiçbir şeye saygı duymayan birisi olduğunu düşünür ve kendi kuşağının prensipler olmadan adım atmayacağından bahseder. Bazarov ise arkadaşı Arkadiy’in hem babası hem de amcası için işe yaramayan romantikler benzetmesini yapar. Pavel’in mutlu sonla bitmeyen aşkı için şu yorumu yapar: “Bir kadının aşkı üzerine bütün yaşamına oynayan, kozu elinden gidince ekşiyen, ben artık bir işe yaramam diyecek kadar kendini bırakan bir adam, adam değildir (Anday, Turgenyev, 1983, s. 274). Oyunun sonuna kadar Bazarov’un toplum değerleri konusundaki sert tutumu devam edecektir. Babası orduda doktorluk yapmış olan Bazarov’un çiftlikteki kurbağaları hastalıklar konusunda denek olarak kullanmaya gidişini duyan Pavel ise şu yorumu yapar: “Şu işe bakın... Prensiplere inanmıyor da kurbağalara inanıyor (...) Nefret ediyorum o hekim bozuntusundan (...) İsteddiği kadar kurbağa toplansın tıpta bir adım bile ilerleyemez (Anday, Turgenyev, 1983, s. 280)”. Pavel Petroviç kardeşi Nikolay Petroviç’in kahyalarının kızı Feniçka ile olan yakınlığına da sıcak bakmaz, onların oğlu olan Mitya bebeği de görmezlikten gelir. Oyun devam ederken Bazarov ve Pavel Petroviç’in tartışmaları daha da şiddetlenir. Bunun bir kuşak çatışması olduğunu olaylara daha ılımlı yaklaşan Nikolay Petroviç söyler. İki iyi arkadaş Bazarov ve Arkadiy, daha önce bir partide davet aldıkları, yakınlarda çiftlik sahibi olan ve güzel buldukları Anna Sergenevya’nın evine misafir olurlar. Anna Sergenevya’nın kız kardeşi Katya ile de tanışırlar. Hiçbir olguyu tartışmasız, olduğu gibi kabul etmeyen Bazarov ile Sergenevya arasında sanat ile ilgili bir çatışma yaşanır. Sanatın gereksizliğini savunan Bazarov’a Sergenevya sanatın insanları tanımamıza yardımcı olduğunu söylediğinde Bazarov da insanların hepsinin aynı olduğunu ve tek tek incelemeye değer olmadığını söyler. Toplumun düzelmesi ile insanların da düzeleceğini de ekler. Ailesinin yanına gitmek için çiftliğinden ayrılacağını söyleyen Bazarov’a, Anna Sergenevya ısrarla kalmasını söyler.

Bazarov ise konuşmanın sonunda onu budalaca, tutkuyla sevdiğini itiraf eder. Sergenevya'dan karşılık alamayınca ertesi gün çiftliği terk eder. İkinci perde Bazarov'un ailesinin evinde açılır. Anday'ın, Bazarov'un anne ve babasını cana yakın olarak betimlemesi, oğullarını karşılayış biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Anne ve baba Bazarov'u ve arkadaşı Arkadiy'i rahat ettirebilmek için ellerinden geleni yaparlar. Sert bir karaktere sahip olan Bazarov'u babası ve annesi dilediği gibi sevemezler. Bazarov'a hayranlıkla bağlı olan arkadaşı Arkadiy ile arasında bir tartışma yaşanır. Hiçbir kadının kendisini alaşağı edemeyeceğini vurgulayan Bazarov; arkadaşı ile prensipler, nefret ve yaşam üzerine tartışırken onu amcası Pavel Petroviç gibi olmakla suçlar. Birkaç gün sonra Bazarov ve Arkadiy, Arkadiy'lerin çiftliğine giderler. Bazarov ve Fenička bahçede konuşurlar. Fenička, Bazarovu kendisine yakın hissetmektedir, ondan korkmaz. Konuşmaları esnasında Pavel Petroviç'ten korktuğunu Bazarov'a itiraf eder. Fenička çocuğu için verdiği damlayı aldığından beri mışıl mışıl uyuduğunu söyler. Bazarov'da karşılığında topladığı güllerden bir tane ister. Gülü veren Feniçkayı dudaklarından öper. Kadın sitemli bir şekilde bunu nasıl yaptığını sorarak uzaklaşır yanından. Bazarov kitabını okumaya koyulur bu sırada yanına Pavel Petroviç gelir ve Bazarov'u düelloya davet eder. Nikolay Petroviç'in uşağı Pyort'u da düelloyu izlemesi için koruya getirirler. Bazarov, Pavel Petroviç'i baldırından vurur. Bu olaydan sonra Bazarov, çiftliği terk eder ve Anna Sergeyevna'nın çiftliğine gider, uzun bir süreliğini gideceğini söyler ve karşılığında Sergenevya dost kalmayı önerir ve Arkadiy'e olan duygusal yakınlığından söz eder. Bu sırada, Arkadiy, Katya'yı sevdiğini ona söyler ve evlenme teklif eder, Katya da bu teklifi kabul eder. Bazarov ve Arkadiy vedalaşırlar sonsuza dek ayrıldıklarını söyleyen Bazarov, arkadaşının soylu biri olduğunu ve acı, sert, yalnız bir varlığın ona göre olmadığını söyler. Bazarov, evine ailesinin yanına dönmüştür. İnançlı ailesi onun değişimini fark eder. Bazarov, eskisi gibi hırçın saldırgan değildir. Sessizdir ve sürekli yalnız kalmak istemektedir. Bazarov; köydeki tüm hastalara gider, babasının deyimi ile bölge doktoru gibi davranır. Tifüsten ölen bir hastayı yakmak isterken elini kesmiştir ve bulaşıcı hastalığı artık o da kapmıştır. Bu sırada Pavel Petroviç, Fenička'ya bahçede Bazarov'un onu öptüğünü gördüğünü söyler. Fenička kendisini savunur ve Nikolay Petroviç'ten başkasını sevmediğini söyler. Pavel ise ona kardeşini mutlu etmesini öğütler. Kardeşine de Fenička ile evlenmesi için baskı yapar. Bu evliliği abisi kızacak diye yerine getirmeyen Nikolay Petroviç, abisinin değişimine şaşırır. Kardeşi Pavel Petroviç ise yaşlarının ilerlediğini başkalarının ne düşündüğü ile ilgilenmeyip kendi yaşamlarına

bakmaları gerektiğini öğütler. Geleneklerin artık onları durdurmaması gerektiğini de ekler. Bazarov, ölmek üzere iken babasından, Anna Sergenevya'yı yanına çağırmasını rica eder. Sergenevya geldiğinde onunla vedalaşır ve Bazarov ölür. Arkadiy'lerin çiftliğinde ise Arkadiy ile Katya'nın, Nikolay Petroviç ile Feniçka'nın nikahları kutlanır. Pavel Petroviç artık çiftlikten ayrılıyordur. Kadehler kaldırıldığında Katya Arkadiy'in kulağına eğilir ve: "Bazarov için (Anday, Turgenyev, 1983, s. 356)" der. Bazarov ve Pavel Petroviç oyunda değişimin net bir şekilde görüldüğü iki çatışmalı karakterdir. Ne hiççilik ne de sağtöreye bağlılık kazanamamıştır. Mutluluk denilen şey bazen sorgulamada bazen de kimin ne düşündüğünü umursamadan yaşamakta aranmalıdır. Turgenyev'in ünlü romanı *Babalar ve Oğullar* romanından aynı adla Anday'ın uyarladığı oyun, çağ çatışması verilirken tarafların birbirlerine saygı duymasının gerekliliğinden ve insanların kalıplaşmış düşüncelerinin yıkılmadığı sürece geçmişin karanlığında kalacaklarından, bugünün yaşanabilmesi için anda kalınması gerekliliğinden, büyük cümleler kurulmadan önce hayatın getireceklerinin de düşünülmesinden bahseder.

Melih Cevdet Anday'ın diğer dört oyunu için Ayşegül Yüksel şu cümleleri kullanır:

Yarın Başka Koruda, Dikkat Köpek Var, Ölüler Konuşmak İster ve Müfettişler, Anday'ın somut bireyi grotesk anlatım boyutlarında, bir yandan toplumla, öte yandan ölümle yüzleştirdiği oyunlardır (...) Ancak, oyunlar kısalmış, içeriği anlam katmanları yoğunlaşmıştır. Ne toplumla ne de ölümle başedebilen insanın acıklı güldürüsüdür dile gelen (Yüksel, 1993, s. 56).

Anday, oyunlarında insanın yalnızlık, ölüm, sıkışmışlık konularındaki çaresizliğini, bazen umutlu bir gelecek göstererek bazen de oldukları gibi bırakarak anlatmaktadır. Sürekli bir merak unsurunun ateşlediği oyunlarının oynanmaması konusunda Anday: "İki perdelik *Yarın Başka Koruda* adlı oyunumda ve birer perdelik üç oyunumda şiirin mantığına girdiğimi sezinlemişimdir. Bir tür 'saçma mantığı'ydı bu; anlam sözlere yerleşip kalmıyor, onları güdüyordu, o kadar (...) o oyunların bugüne dek oynanmamasının nedeni belki de budur (Anday, 2009b, s.289)" yorumunu yapar. Sözün anlamı güdülemesi durumu, tiyatronun eyleme hâlini mi kısıtlamaktadır ya da anlam katmanları bakımından o güne kadar söylenen cümlelerin başka durum ve söyleyişlerle seyircinin karşısına çıkarılmasının zorluğundan mıdır bilinmez, Anday'ın saçmanın mantığı ile hareket ettiğini söylediği oyunlarının oynandığını görememiştir.

Anday'ın *Yarın Başka Koruda* oyununda karakterlerin isimleri belli değildir. Yalnızca Madam Rosa'nın adı verilir. Madam Rosa, oyun boyunca ölümle çarpıştığını söylediği arkadaşı ile ilgilenir. Ölümüne arkadaşı vasıtasıyla da olsa birebir yakın duran

kişinin adının geçmesi Anday'ın ölüm gerçeğine bir vurgusu olarak düşünülebilmektedir. Oyun, bir pansiyonda geçmektedir. Evli olan Kadın ve Adam pansiyona gelip yıllar önceki anılarını tazelemek isterler. Gerçek ise Adam'ın bir beyin ameliyatı geçirip geçmişini unutmuş olmasıdır. Kadın, Adam ve kendisi için yeni anılar oluşturmaktadır. Pansiyonun sahibi, Ev Sahibi Kadın gün içerisinde pansiyonda uzun süredir kalan Yaşlı Adam'la sohbet eder. Aralarında konuşulmayan bir bağ vardır. Kız (Ev Sahibi Kadının kızı) ve Öğrenci nişanlıdırlar. Madam Rosa, ölümle çarpışan ve oyun boyunca asla görülmeyecek olan arkadaşı ile kalmaktadır. Orman Bekçisi, ormanda azılı bir katilin olduğunu ve herkesin dikkat etmesi gerekliliğini söylemek için pansiyona gelecektir. Aslında bir katil yoktur; Orman Bekçisi, tatbikat için yapılan genel prosedürü gerçek gibi uygulamaya çevirmeye çalışır. Oyun sonunda bu ortaya çıkacaktır ayrıca Madam Rosa'nın arkadaşı da ölecektir. Oyun, klasik dramatik oyun kurgusuyla ilerlemediği için olay akışları belli bir sıra izlemez. Kişiler birbirleriyle sağlıklı iletişim kuramayan bireyler olarak yansıtılır. Aslında iletişim kurup sohbet etmek peşinde olan kişiler, konuşma başlanıldığında kendilerinden bahsedip dururlar. Bu da dinleme değil, konuşma isteğinden ortaya çıkmaktadır. İnsan iletişiminin konuşmak kadar dinlemekle de bağlantılı olduğunu anlatmak isteyen Anday, oyun sonunda sadece ölüm ve azılı katil gerçeklerini bir sonuca bağlayarak bunu göstermek istemiştir. Oyunda üç kuşak iletişim-iletişimsizlik örneği vardır: Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam (birbirlerine karşı hissettikleri duygularını konuşamayan yaşlılar)- Kız ve Öğrenci (yeni nişanlı çift)- Kadın ve Erkek (evli çift). Bunların yanında bir de dışarda aranan bir katil, pansiyonun üst katında da ölümle çarpışan bir insan var. Anday'ın iletişimsizlikten yalnızlaşan bireylerin yanında hem dışarıdaki katil tehdidini hem de içeride ölümle çarpışan kişiyi vermesi tesadüf değildir. İnsanın konuşma ve anlaşma isteği yemek içmek gibi yaşamsal ihtiyaçları kadar mühim görülmektedir. Bunu da oyunda Orman Bekçisinin daha önce kaçan ve kendi isteği ile teslim olan diğer bir katil hikâyesi desteklemektedir:

“ORMAN BEKÇİSİ: Saklanmıştı ya... Kendiliğinden çıktı dışarı. Aç kaldı da ondan mı? Yo... Canı konuşmak istemiş. Konuşmadığı için bunalmış (Anday, 2014a, s.57)”.

Oyun kişileri gerçek ile olan bağlarının sağlamlığını sorgulamak yerine birbirlerinin söylediklerine inanıp güvenli bir bölge yaratırlar kendilerine. Ameliyat sonrasında hafızasını kaybeden Erkek, on üç yıl önce adlarını kazıdıkları ağacı bulamadıklarında Kadın'a şunları söyler:

“ERKEK: Moralini bozma sevgilim, yarın başka koruya gideriz. Bakarsın bizim ağacımız orada çıkıverir karşımıza (Anday, 2014a, s. 82)”.

Geçmişte yaşayıp, geçmiş anıları aramak yerine bugünü kaybetmeden yeni anılar biriktirmeyi isteyen Adam, karısının üzüntüsüne de engel olamayacaktır. Absürd oyun mantığı ile hareket edilen oyunun sonunda, Madam Rosa’nın arkadaşının ölüm haberinin sonrasında sessizlik hâkim olacaktır. Anday, oyunu sessizlikle bitirmiş, izleyen ve okuyanlar için oyunda olan karakterleri bekleyen kaçınılmaz sonu ve tek gerçeği anlatmak istemiştir.

Vahdet Yasin Akyüz, *Türk Tiyatrosu’nda Kara Mizahtan Kara Komedyaya Yansımalar* kitabının *Melih Cevdet Anday- Yarın Başka Koruda* bölümünde oyunun kara komedi özelliklerini taşıdığını söylemektedir. Grotesk unsurun zaman kavramı üzerinden verildiğinin de altını çizmektedir. Akyüz, Anday oyunlarında dünyanın absürd halinin durumlar üzerinden yaratılırken eril repliklerle de desteklendiğini belirtmektedir. Buna örnek olarak da Kadın ve Adam’ın oyunun başında kalmak için geldikleri pansiyon evinde Ev Sahibi kadın ile yaptıkları konuşmayı verir: Kadın-kocam vardı. Ama evli değildik o zaman nişanlı bile değildik. Adam- Belki biz de değildik. Akyüz, bulunamayan katilin, bir türlü kutlanılamayan Yaşlı Adamın doğum gününün ve nişan töreninin sarmal yapısını da absürd bir yapıda gerçekleştiğini söylemektedir. Oyunda olumlu bir kişinin var olmadığını ekleyen Akyüz, oyun kişilerinin bir yere varmadan, kasvetli bir atmosferde konuşup tartıştıklarını eklemektedir (Akyüz, 2019, s.86-91).

Ayşegül Yüksel, *Yarın Başka Koruda* oyunu için, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üzerine* kitabında: “(...) bireysel gerçekliğe varolma hakkı vermeyen bir yaşam döngüsü içinde, bireyin kendi gerçeğini somutlaştırma çabasının acıklı gülünç öyküsü olarak çıkar karşımıza (Yüksel, 1981, s. 170)” yorumunda bulunur. Oyundaki kişilerin konuşmalarının hemen hemen hepsi tek başına konuşma şeklindedir; çünkü verilen cevaplar dinlenilmeden oyun kişileri kendilerini anlatmaya devam ederler. Bu durum, çözümün asla gelemeyeceği bir yapıya götürürken, yapılması gereken her şeyin de (doğum günü, nişan töreni, katilin yakalanması, geçmişin hatırlanması) yarım kalması anlamına gelmektedir.

Dikkat Köpek Var oyunu Anday’ın en kısa oyunudur. Oyunda kişilerin isimleri verilmemiştir. Delikanlı, Kız, Adam, Kadın ve Doktor şeklinde bir genelleme ile oyun kişileri oluşturulmuştur. Oyun, ağaç altında bir sırada kitabını okuyan Delikanlı’nın demir parmaklıkların üzerinde <Dikkat köpek var> yazısının olduğu bahçeli bir evden çıkan

Kız’a âşık olup ona evlenme teklif etmesi ile başlar. Kız, biraz düşündükten sonra bunu babamla konuşun der ve gider. Kız’ın babasına bunu soran Delikanlı, bunu karımla konuşun yanıtını alır. Bir müddet sonra evden çıkan Kadın’a Delikanlı <dikkat köpek var> yazısı sebebiyle korkup eve giremediğini ve ondan kızını istediğini söyler. Kadın ise onların köpeği olmadığını taşındıklarında o levhanın kaldırılmaması şartı ile sözleşme yaptıklarını söyler. Köpekten korkan bir adama kızlarını veremeyeceklerini de ekler. Köpek havlamaya başlar ve kadın evine döner. Daha sonra Adam eve dönerken Delikanlı, kızlarını karısından istediğini anlatır. Adam, şaşkınlık içinde karısının kırk yıldır yatalak olduğunu söyler. Karısının sabah jimnastiğini yapıp, evi toplayıp, yemekleri yaptıktan sonra yatağına girip doktoru beklediğini de ekler. Delikanlı, küçük bir mutluluk denemesi ile evlilik isteği üzerine bu kadar engelle karşılaşmasından sonra ilk karşı çıkışı Adam’a yapar ve o levhayı kaldırmalarını söyler. Adam da kira sözleşmesinden bahseder, sözleşmenin bir maddesinde o levhanın orada asılı kalmasının maddesi vardır. Delikanlı daha fazla dayanamaz ve ağlamaya başlar, Adam onu şu cümlelerle teselli eder: “Kendinizi aldatmazsanız mutlu olamazsınız. Karımı örnek alın, o da hastalığında buluyor mutluluğu (Anday, 2014a, s. 107)”. Delikanlı ise ona: “Mutluluk bir aldanma olamaz (Anday, 2014a, s. 107)” karşılığını verir. Daha sonra Adam ve Delikanlı arasında, alışık olunan iyi algısı ve istenilen damat adayı özelliklerinin dışında bir konuşma yaşanır:

DELİKANLI: (...) öyle kolay kolay bulunamayacak bir damat adayıyım. Çünkü işsizim, parasızım ve umutsuzum.

ADAM: (...) sizi takdir ediyorum. Ama işsiz, parasız ve umutsuz bir damat adayı olmakla bu kadar övünmeseniz de, biraz alçakgönüllü olsanız daha iyi değil midir? (Anday, 2014a, s. 108).

Bu alışılmadık konuşmadan sonra Delikanlı ne yapması gerektiğini sorduğu Adam’dan önce köpeğe alışması gerektiği öğüdünü alır. Adam eve girdiğinde köpek yeniden havlar, Delikanlı ise iş aramaya karar verir. İş aramaya gitmeden önce de şöyle bir eleştiride bulunur: “(...) <Dikkat köpek var> diye levha asmasını biliyorlar da <Dikkat iş var> diye bir levha asmıyorlar hiçbir yere (Anday, 2014a, s. 109)”. Özgür birey olarak gösterilen Delikanlı, eleştirilerini de tüm açıklığı ile yapabilmektedir. İş arayıp bulamayan Delikanlı, döndüğünde kızın annesi ile karşılaşır ve kızın annesi ona kızının yarım saat önce doktorla evlendiğini söyler. Köpekleri olmadığını o şekilde havlayanın kocası olduğunu da ekler. Ağlayarak şunları anlatır:

KADIN: Bir gün bile mutlu olamadım kocamla. Gerçekte hiçbir kadın mutlu olamaz, bunu da bilmiyor değilim. Ama ben çabaladım mutluluğumuz için, hasta oldum, yatakta yattım, düşünün, kırk yıl hep o doktorun yüzüne baktım, gece gündüz (Anday, 2014a, s. 111).

Kadın, çaresizlik ve bu çaresizliğin kabullenilişinin örneğini veren cümleleri kurduktan sonra doktorun bilerek kızıyla evlendiğini bu sayede tamamen yatalak kalacağını da söyler. Delikanlıdan da kızını hep beklemesini ister; çünkü kızının mutlu olmasını istemektedir. Kadın içeri girdikten sonra maskeli olan Doktor ile karşılaşan Delikanlı, Doktor'dan oradan gitmesi konusunda emir alır. Doktor'un maskesini çıkarmasını söyleyen Delikanlı, onun maskesini indirdiğinde bir köpek maskesi ile karşılaşır. Doktor, korku ile oluşturduğu bir düzen kurmuştur. İyileştirme bahanesiyle evin insanlarını (Kadın-Adam ve Kız) tutsak etmiştir. Köpek de dışarıdan gelen tehditlere karşı kullandığı kozudur. Delikanlı ise özgürdür, dışarıdadır, evin demir parmaklıklarının dışında ağaçlarla kaplı bir yoldadır. Doktorun tehditlerine boyun eğmeyen Delikanlı Anday'ın oyun kahramanlarında görülmeye alışık olunmayan bir cesaretle demir parmaklıklarda asılı olan <Dikkat köpek var> yazısını ters çevirir. Kız, koş a koş Delikanlı'nın yanına gelir ve sarılırlar. Bu sırada bahçe kapısının iç tarafında Adam, Kadın ve Doktor durmaktadır. Yüzlerinde belli bir ifade görünmez. Kadın hem ağlayıp hem gülümseyerek birbirine sarılan Kız ve Delikanlıya bakar.

Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* adlı kitabında *Dikkat Köpek Var* oyunu için şu yorumları yapmaktadır:

(...) grotesk yaklaşım Dikkat Köpek Var oyununda da içsel yaşantının dışavurumunu sağlar. Köşkün kapısından içeri kimseyi geçirmeyen Köpek rolünü “oynayan” Doktor, insanoğlunu yaşamı boyunca kısıtlayan toplumsal ve özel tüm yasakların simgesidir. Kız'ın Annesi karşı konulmaz yasakların “kurbanı” rolünü, Kız'ın Babası da “yasaklar düzeniyle uyuşma” oyununu oynar. Bu “oyun”ların hiçbirine akıl erdiremeyen Delikanlı çok yalın bir eylemle “oyun”ları bozar. Kapıdaki “Dikkat Köpek Var” levhasını tersine çevirerek (Yüksel, 1993, s. 63).

Ayşegül Yüksel *Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üzerine* kitabında ise şu açıklamaları yapar: “(...) insanın, özgür istemi engelleyici boyutlara ulaşmış değer yargılarında donup kalmasının korkunç ‘saçma’sını dile getirme yolunda (...) ‘değişme’nin ve ‘değişme’ adına savaşım vermenin ‘insan’ın ‘insan’ olarak kalmasının önkoşulu olduğunu belirlemektedir (Yüksel, 1982, s. 189)”. Oyun boyunca Kadın Adam ve Doktor'un konuşmalarındaki ‘saçma’ yapı hemen dikkat çekmektedir.

Kadın ve Adam Doktor'un tutsakları gibi kırk yıldır devam eden ve değişmeyen bir yapı içerisinde. Belli kuralların eşliğinde Doktor'un öngördüğü serbestlikte yaşamlarına devam ederken kızlarını da bu tutsaklığın esiri yapmışlardır. Değişim ise insan olmanın önkoşulu olarak görüldüğü için Delikanlı'nın levhayı ters çeviren cesareti ve sabırla beklemesi sonucunda gerçekleşmiştir. Anday, umut ışığını verdiği *İçerdekiler* ve *Mikadonun Çöpleri* oyunlarındaki kişilerle benzerlik taşısa da aynı son ile bitirilmez. Delikanlı karakteri üzerinden, insanın özgür iradesinin varlığının önemini göstermiş ve isteklerinin karşılanması anlamında ısrarla değişim yolları aramasının sonunda mutluluğun gelebileceğini göstermiştir. Adı Delikanlı olarak verilen oyun kişisi, yalnızlık ve iletişimsizlik boyutunda sergilenen Anday'ın oyun kişilerine pek benzememektedir. Köpekten korkarak girmeye cesaret edemediği demir kapıdaki, yazıyı ters çevirdiğinde sevdiği kız ona gelir. Yalnızlık ve iletişimsizlik cesaret boyutu atlanıldığında ve istençler üzerine ısrarlı olup kalıplaşmış bazı 'saçma' şeyler değiştirildiğinde yok olur. Umut da gösterilmiştir; fakat somut bir mutlu son da resmedilmiştir.

Anday'ın *Ölümler Konuşmak İsterler* oyunu için Ayşegül Yüksel: "(...) yok olmanın eşliğindeki insanın ve toplumun acıklı-gülünç 'saçma'sını sergiler (Yüksel, 1981, s. 210)" yorumunda bulunur. Oyun bir vapurun kıçüstü güvertesinde geçer ve arkada dalgalanan siyah bir bayrak vardır: "*Bir vapurun kıçüstü güvertesi (...) arkasında dalgalanan bir bayrak vardır* (Anday, 2014a, s. 121)". Çürümüş toplumdaki yalnız insanların kokuşmuşluğunu tarif eder gibi vapurun da kıçüstü kısmı oyun için seçilen uzamdır. Siyah bayrak ile bir önseme yapılmış, oyunun sonunda vapurun batışı ile ölecek olan insanların durumu anlatılmak istenmiştir. Oyun boyunca bir iletişimsizlik halinin hakim olduğu görülür. Kişiler birbirlerini dinlemeden kendi istediklerini söylerler. İletişimin kurulduğu yerler ise sadece kendi düşüncelerine ters düştüğünü anladıkları yerlerde gerçekleşecektir. Oyun kişileri belli isimlere sahip değildir. Yozlaşmış toplumun içi boşalmış olduğu düşünülen tiplerinin isimleri verilmiştir oyun kişilerine. Oyunun başında Kız, yolcular arasındaki Posbıyık'ı göstererek, kendisine evlenme vaadi kandırıp tecavüz ettiğini söyler. Posbıyık'a dava açabilecek parası yoktur ve vapurdaki tanımadığı insanlardan bunun için para toplamak ister: "(...) *yolcular arasında dolaşarak para toplamaya başlar. Kimi oralı olmaz, kimi de Kız'ın yüzüne bile bakmadan torbaya para atar* (Anday, 2014a, s. 121)". Bu ara bilgiyi veren Anday, 1972 yılında yayımlanan oyununda, işlediği tecavüz durumu konusunda vapurdaki insanların duyarsız tepkileri ile bugün hâlâ gündemde olan haksızlıklara verilemeyen tepkileri de gözler önüne sererek

ileri görüşlü bir sanat insanı olduğunu göstermiştir. Oyunda tüm kişiler bir şeyler ister. Etyemez, insanlardan et yememelerini ister. Tanrı'nın bu sebeple insanların radyolarını bozduğunu söyler. Cenaze Memuru da söze girer ve vapurdaki kişilerden ölmeden önce zayıflamalarını ister. Ölülerin kilolu olmasının hem mezarlıktaki yerleri fazladan işgal ettiğini hem de zayıf olmayan ölülerin sulanması esnasında fazla su tüketildiğini söyler. Bu sırada Kız, topladığı paraları getirip Posbıyık'a verir. Sonra yolculara seslenir ve bir daha yapmayacağına söz verdi ve paraları benden aldı der. Vapurdaki Şişman Kadın, yazlıklarından, evlerinden, arsalarından söz eder ve istediği zaman et yiyebileceğini, istediği mezara da gömüleceğini ekler, kocası sürekli onu onaylar. Posbıyık söz alır ve namusun ne kadar önemli olduğundan bahseder. Elindeki tarağı kız için satışı çıkardığını gelirini de kıza vereceğini söyler. Kız da, Posbıyık'ın ona tecavüz ettiğinde bıyksız olduğunu, bıyıkları olsaydı tecavüze uğramayacağını söyler ve tarakların satılabilmesi için bağırmaya başlar. Rozetli Genç, Kız'a âşık olur evlenme teklifi etmek ister; ama kendi kendine bu teklifte bulunmaktan vazgeçer. Yaşlı Adam, askerliğin kaldırılmış olabileceğinden korkarak sürekli askerlikle ilgili konuşur. Kimse bir diğerrinin söylediğini dinlemeden kendi probleminin çözümünü arar. Bu sırada güverteye su dolmaya başlar, vapur yavaş yavaş batıyordur. Rozetli Genç, Kız'a onunla evlenir miydi acaba diye sorar Kız, evet karşılığını verir. Rozetli Genç pişmanlığını şu şekilde dile getirir: "Nasıl pişmanım bilemezsiniz. Evlenme teklifi edemedim bir türlü... (...) Acele etmedim işte (...) Dünyaya bir daha gelirim sandım. Yol daha çok uzun sandım (Anday, 2014a, s. 137)". Batan geminin suları yükseldikçe kaptanın olup olmadığını sorarlar. Cenaze Memuru, bu vapurun kaptanı olmadığını söyler ve yolcularla vedalaşır, cenazelere gittiğinde ağlaşanların yanında nasıl ciddiyetle durduğundan bahseder, son cümleleri ise şunlar olur: "(...) Ağlayanla bir olup ağlamak yakışmaz cenaze memuruna. Derin derin düşünürüm o zaman, niçin ağlayıp bayılıyorlar diye. Aklım almaz. Çünkü ölümler konuşmak isterler. Alışkanlıkla... Ağlamaktan konuşmaya vakit kalmaz ki (Anday, 2014a, s. 137)". Sular daha fazla yükselir ve oyuncular sakinliğini korurken perde iner. Oyunun sonucu için Ayşegül Yüksel şu yorumları yapar:

İnsanların tümünün bireyci bir tutum içinde yaşadığı, düşünce özgürlüğünün toplum yaşamını etkileşimli denetime dayalı bir çoğunluk yönetimine dönüştürmekte yetersiz kaldığı, başı boş bir sözde demokrasi içinde yaşanan kısır yaşamdır. Oyun kişilerinin batma sürecin içinde bile bireyciliklerinden ödün vermemeleri, birbirleriyle iletişim kurmaya çalışıp ortak bir ilke çerçevesinde toplanamayışları toplumun batmaktan öte bir seçeneği olamayacağını gösterir (Yüksel, 1981, s. 209).

Anday; *Ölümler Konuşmak İsterler* oyununda, insanın kendi istekleri dışındaki durumlara karşı eylemsizlik hâlini göstermiştir. Oyun kişilerinde bu eylemsizlik durumu ölüm gibi bir gerçekle yüz yüze gelmelerine rağmen devam etmektedir. Birbirine yabancı olan oyun kişileri, birbirlerinin anlattıkları konulara da yabancı kalmayı seçmektedirler. Yirmi birinci yüzyıl insanının kendi yaşam mücadelesi konusundaki aldanişlıkları düşünüldüğünde oyunun güncelliğini koruduğu düşünülmektedir. Ayşegül Yüksel'in: "Her biri kendi bireyselliğinin 'aldaniş'ı içinde olduğu için karşılıklı iletişim kuramayan toplum üyelerinin oluşturduğu kargaşada yavaşça ve sessizce batan toplum gemisini anlatan *Ölümler Konuşmak İster*'in güncelliğinin geçtiği söylenebilir mi? (Yüksel, 1993, s. 68)" yorumu ile de bu görüş desteklemektedir. Batan vapur değil toplumdur; çünkü toplumu oluşturan insanlar kendi sorunları dışındaki tüm sorunlara karşı kayıtsız kalmaktadırlar.

Melih Cevdet Anday'ın *Müfettişler* oyunu da tek perdelik kısa oyunlarından. Oyun kişilerinin isimleri; Kadın, Erkek, Müşteri, Tellal olarak seçilmiş, özel isim şeklinde verilmemiştir. Oyun, evli olan Kadın ve Adamın evlerinin oturma odasında geçer. Perde açıldığında Adam, önce pencereden dışarı bakar, sonra da karısı ile sürekli oynadıkları anlaşılan saklambaç oyununu tekrarlamak için masanın altına saklanır. Karısı oturma odasına gelir ve onu bulur. Adam, Kadına gazetelerde her gün aynı haberlerin olmasından yakınır. Kadın ve Adam şu an oturdukları evi satıp, deniz kenarında alacakları yeni evlerinden söz ederler; fakat Adam kaygılıdır. Müfettişlerin her şeyi duyup, görebileceklerinden bahseder. Kadın ise daha beş gün önce kalp krizi geçiren eşine yatıp dinlenmesi gerektiğini söyler. Adam otuz yıllık meslek hayatında hep dürüst çalışmasına rağmen, her defasında köpek gibi kovalandığını anlatır. Kendisinin gerçekte itiraf edeceği bir suçunun da olmadığını ekler. Duyduğu izlenilme kaygısından dolayı aşırı yükselip karısının saçını çeken Adam'ı sakinleştirmek isteyen Kadın, belki de müfettişler değil, evlerini almaya gelen müşterilerin olabileceğini söyler. Adam da bir itirafta bulunur. Kadın oturma odasında değilken pencereden baktığında orada duran iki adamı gördüğünü anlatır. Kadın da pencereden bakar ve o da o iki kişiyi görür. Müşteri olduklarına Adam'ı ikna etmek ister. Konuşmalarından yirmi-otuz gün sokaklarında bekleyen insanlara evlerini satmadıkları anlaşılır. Deniz kenarındaki yeni evlerinin hayalini kurarken evlerine çıkan müşterilere satmamaları garip bir ikilem yaratır. Adam da Tellal ve Müşteri olduğunu düşündüğü iki kişinin tam dokuz gündür beklediklerini; fakat onlara da hemen evlerini satamayacağını söyler; çünkü bu evde anıları vardır. Yeni sahibinin onlar

sattıktan sonra eve iyi bakıp bakamayacağından, evi başkalarına kiraya verebileceğinden endişelidirler. Bu sırada Kadın deniz kıyısında alacakları evin onlara vereceği mutluluktan söz eder. Adam onu geçmişte yaşadığı anlaşılan intihar anısı ile keser. Tellal ve Müşteri aynı kıyafetlerle eve gelirler. Kadın kahve yapmak için mutfığa geçtiğinde Tellal ve Müşteri, yalnız kaldıkları Adam'ı sorguya çekmeye başlarlar. Adam sorguda olduğundan emindir ve her soruya cevap vermeye çabalar. Kadın oturma odasına döndüğünde herkes yerine geçer ve her şey normalmiş gibi davranılır. Kadın ve Adam, Müşteri ve Tellal'a evlerini övmeye başlarlar. Dikkat çeken ise, evlerinden hiç cenaze çıkmadığının vurgusunu yapmalarıdır. Hiçbir odasının, hiçbir köşesinin gözyaşı görmeyen evlerinde geçirilen güzel nişan gününden söz ederler. Küçük tombul bir kızın nişanıdır bahsettikleri. Sonrasında bu anıların hiçbirini yeni evlerine götürmeyeceklerini de eklerler. Müşteri ve Tellal alacakları evin anılarının neden anlatıldığını sorguladıklarında Adam ve Kadın sinirlenirler. Müşteri ve Tellal evden sessizce ayrılırlar. Adam ve Kadın sakinleştiklerinde ise yeni evlerine gelecek kızlarından, gittikleri yerde onları tanıyan birinin olmayacak olmasının mutluluğundan bahsederler. Adam koltuğa uzanır ve uyur. Kadınsa pencereden bakar Adam'dan yana döner, heyecanla gülümser perde kapanır.

Ayşegül Yüksel, Anday'ın *Müfettişler* oyunu için: “*Müfettişler*’in oyun kişileri karabasan görüntülerine dönüşmüş bir geçmiş ile yalnızca düşü kurulan bir gelecek- ya da ölüm- arasında sıkışıp kalmışlardır (Anday, 1993, s.59)” çıkarımda bulunur. Adam ve Kadın, oyundaki cümlelerden hareketle ölmüş olduğu düşünülen kızlarının anılarını bırakıp yeni bir yaşama adım atamadıklarından ne bugünü ne de geleceği yaşayamamaktadırlar. Sürekli takip edildiğini hissetme günümüzdeki insanların da duyduğu kaygılardan birisidir. Adam, itiraf edeceği bir şeyi olmadığı halde takip ediliyor olmasının verdiği kaygıdan anlık duygu değişimleri yaşar. Kadın ve Adam'ı sakinleştiren şey ise iyi günlerin gelecek olması durumudur. Satmak istediklerini söyleseler dahi o ev onların zindanı olmuştur. Anday, Kadın ve Adam'ın yeni bir evde mutluluk arayışı ile umut vermek istese de oyun sonunda Adam uyur, Kadın da yeniden pencereye yönelir.

Anday, tiyatro eserlerinin sağlam yazılması gerekliliğini düşünerek şöyle bir açıklama yapmıştır: “Zamanı yenemeyen oyun yapıtlarını ne etseniz ayakta tutamazsınız (Anday, 1978, s.97)”. Anday, oyunlarında seyirciyi ve okuyucuyu belli bir durum veya olayla beklentiye sokar ve olacakları önceden düşünmeye zihninde kurgusunu yapmaya başlayan seyirci ya da okuyucuya çarpıcı şekilde başka bir son verir. Amaç, beklenenin

olması değildir, insanları belli bir us düzeyine kavuşturmak, bilinen ve doğrudur denilen birçok şeyi sorgulatmaktır. Akan zaman içinde insanların durdurup kendileri ile bir sorgu içine sokabilmektir. Anday'ın ilk okumada kavranamayacak olan oyunlarının sözün altındaki düzlemlerde anlaşılmaya başlandığında zamanı yendikleri görülür. Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* eserinde Anday'ın oyunları için: “(...) ezberlenmiş açıklamaları yerinden oynatmak, bilginin yenilenmesini sağlamak olmuştur (Şener, 2003, s.172)” sözlerini kullanır. Bilgisini yenileyen alıcı, yeni bir göz edinebilme şansına erişmiştir.

Melih Cevdet Anday'ın *Mikadonun Çöpleri ve İçerdekiler* oyunlarının dışındaki diğer oyunlarının daha az biliniyor olması Türk Tiyatrosunun gelişimi adına kayıp olarak görülebilir. Ayşegül Yüksel, Anday'ın kalemi ile Türk insanının sahnede canlandırılmasını şansının yeterince değerlendirilmemesi konusunda: “(...) - bir iki çok başarılı örnek dışında- bu şansı yeterince değerlendiremediğini ne yazık ki söyleyebiliyorum (Yüksel, 1993, s. 59)” yorumunda bulunur. Anday'ın hayranlık ve unutulmamak üzerine kurduğu cümleleri ise şöyledir:

Bütün şairler (bütün sanatçılar) bu hayranlık bağı içinde yetişmişlerdir; sanatı sürdüren işte bu hayranlık, sevgi bağıdır (...) dünyanın büyük şairleri, sanatçıları içinde, kendinden öncekilere, dahası kimi çağdaşlarına hayran olmayan yoktur. Sanat yaratıcılığı, sanıldığı gibi tek başına gerçekleşen bir iş değildir (...) güzellik denilen tümel kavrama sevgisiz varılamazdı, ortak bir kavramdı o. Tümellerden kurulu bir dünyamız olduğuna göre, aman sevgiyi unutmayalım. Yoksa unutuluruz (Anday, 2002, s. 413).

Sanatın tek başına yaratım sürecine giremeyeceği ve sevginin temel unsur olduğunun unutulduğunda insanın da unutulacağını söyleyen Anday, okuyucularına sevgiyi salık vermiştir.

3.3. Stanislavski Sistemi Üzerinden İçerdekiler Oyununun İncelenmesi

Tiyatro sanatı; yazarı, yönetmeni, oyuncusu, seyircisi ve bütün teknik ekibi ile var olabilen bir sanattır. Seyirci ile buluşturulacak olan oyunun incelenmesi (analiz) ise başlı başına önemlidir. Stanislavski, oyun analizinin yapılmasındaki amacı, oyuncular açısından şu sözleri ile anlatmak istemiştir: “(...) oyuncuyu ayartacak yaratıcı itkiyi arayıp açığa çıkarmaktır. Ki bu etkinin yokluğunda rolle hiçbir özdeşlik kurulamaz (Stanislavski,1999, s.162)”. Oyunu tanıma ve hissetme yolu olarak kabul gören oyun analizi, oyunculara metin ile ilgili karanlık noktaları ışıktandırmaları ve rolleri ile derinlikli bağlar kurmaları konusunda yardımcı olacaktır. Yazarların oyunlarında

karakterler ile ilgili her şeyi yazamayacakları açıktır. Oyuncuların rolleri ile ilgili yapacakları inceleme çalışması, rolü çözümleyip, keşfedip yer yer reddedip tam bir keşif sürecine girmelerine yardımcı olacaktır. Stanislavski sisteminde oyunla karşılaşılacak ilk an çok önemlidir: “İlk izlenimler rolün tohumudur (...) bir oyunun ilk okumasında dışsal koşullar da uygun bir şekilde oluşturulmalıdır (Stanislavski, 1999, s.4)”. Oyuncuların oyunla ilgili ilk izlenimleri ilk okuma sırasında oluşmaya başlamaktadır. Bu nedenle ilk okumanın yapıldığı zamanın ve yerin doğru seçilmesi önemlidir. Oyuncuların rolleri ile ilgili önyargılara kapılmamaları ve yaratıcılık durumunun başlaması için ilk okumada tam bir konsantrasyon halinde olmaları beklenmektedir. Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde bahsedilen konular ışığında varılan sonuç; Stanislavski’nin de Anday’ın da sanatsal yaratım esnasında yıkıcı önyargılardan uzak kalınmasını önermeleridir. İlk okumadan sonraki aşamada oyuncu: “bir yönetmen ya da dramaturg ile oyuna dönük bir analiz çalışmasına başlar (Esen, Tanyel, 1997, s. 344)”. Oyundan gelen yaratıcı itkiyi bulup bu etkileri tepkilere dönüştürecek olan oyuncu, yazarın eserinde sakladığı ve onu heyecanlandıracak etkileri bulmayı hedeflemelidir. Bu durum; Stanislavski’nin çalışmanın birinci bölümünde aktarılan, bilinçaltı yaratıcı benliğini bilinç yolu ile nasıl uyarılabileceğinin metin boyutundaki analizine işaret etmektedir. Oyuncuların analiz etme süreci için Moore: “Stanislavski bir oyunun analizine olayların belirlenmesiyle (...) bize eylemleri bildiren ‘etkin olgularla’ başlanmasını tavsiye eder. Önemli olayları anlamak ve ikincil olanlara takılmamak esastır. Önemli olaylar iyi bir oyunun derinliğinde yatar ve her bir karakterin olduğu kadar oyunun da eylemini bu olgular taşır (Moore, 2016, s. 81)” açıklamalarında bulunur. Oyunun içinde var olan durumları anlamak ve doğru eylemleri seçebilmek için oyuncu, oyundaki önemli olayları iyi kavramalıdır. Oyuncuların seyirciye iletmeleri gereken oyunun anafikrini de bu önemli olayların belirlediği unutulmamalıdır. Bu noktada incelenen ve sahnelenecek olan her oyunda önemli olayların sıralanmasının yapılması gerekli görülmektedir. Stanislavski, sisteminin ilk aşamalarında uzun masa başı çalışmaları yapmış olsa da kariyerinin son yıllarında bu uzun masa başı çalışmalarından vazgeçmiştir. Moore, oyunun anafikri tartışılıp belirlendikten sonra Stanislavski’nin yapmak istediği şeyi şu şekilde anlatmaktadır: “Oyuncular sahne üzerinde, eylem içinde olayları analiz ediyor ve karakterin psiko-fiziksel davranışını araştırıyorlardı (Moore, 2016, s.82)”. Stanislavski’nin, oyuncu eylemleri aracılığı ile yaptığı bu çalışmalar; oyuncunun karakterini kendi içinde ve diğer rol kişileri ile olan ilişkilerinde rollerini

haklılaştırmasına yardımcı olmaktadır. Rolü anlama aşamasına gelebilmek için: “Eylemleri anlamamanın sonucunda oyuncu alt-metni anlayacak hale gelecektir. Oyuncu, eylemleri gerçekten anlamak için, oyunu, karakteri, oyunun geçtiği çağı ve diğer verili durumları analiz etmelidir (Moore, 2016, s.83)” açıklaması önemli görülmektedir. Stanislavski, çalışmanın birinci bölümünde de bahsedildiği gibi, oyuncudan ruhsal ve fiziksel varlığı ile hayali bir karakteri ele geçirmesini bekler. Bu durumun gerçekleşebilmesi için, başlangıç aşamasında oyun incelemesinin yapılması gerekmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde aktarılan, rol ile oyuncu arasında kurulamayan bağın acı vermesinin engellenebilmesi için, oyuncu; oynayacağı oyunu, yazarının hayatını ve sanat anlayışını, rolün isteklerini ve önündeki engellerini keşfederek yolculuğuna başlamalıdır. Bu nedenler göz önüne alındığında çalışmanın ikinci bölümünde aktarılan Melih Cevdet Anday ile ilgili bölümün, İçerdekiler oyununu çalışmak isteyen oyunculara ve yönetmenlere, metni ve yazarı anlamak konusunda yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Yaşamda olduğu gibi oyunlarda da rol kişilerinin önlerinde engeller bulunmaktadır. Bu engeller rolün canlı ve yaşanır kalmasını da sağlamaktadır. Oyuncular, karakterlerini anlayıp, istenildiği gibi eyleme dökmek amacını gerçekleştirebilmek için: “(...) karakterin üstesinden gelmek zorunda olduğu bu engelleri saptamalıdır (Moore, 2016, s. 83)”. Rollerin gerçek ruhsal ve fiziksel duygularına nasıl ulaşılacağı konusunda uzun araştırmalar sonucunda sistemini geliştiren Stanislavski; oyuncuların başlangıç aşaması için: “(...) rolün yaşamının içinden, içtenlikle, gerçeklikle ve kendin olarak yapabileceğin o küçük fiziksel yönelimleri icra et (Stanislavski, 1999, s.233)” durumunu yakalamalarını beklemektedir. Yeni bir rol çalışmasının başlangıç aşamasında, oyuncular için ulaşılabilir olan, metnin verili koşulları içerisinde öngörülen durumların en basit fiziksel yönelimlerle aktarmaktır. Stanislavski, oyuncuların prova sürecinde yapması gerekenler hakkında ise: “önce kendinizden ve kim olduğunuzdan yola çıkmalısınız, sonra yaratıcılığın sınırlarını zorlamalısınız, daha sonra da başka bir insanın yani bir insan olarak karakterin mantığına biat etmelisiniz (Toporkov, 2017, s. 179)” cümlelerini kurmaktadır. Oyuncunun sahnede gerçekleştirdiği şeyin, rolün bir taklidi olmaması ve yaşayabilmesi için bu öneriyi yapan Stanislavski, başlangıçta oyuncunun da rol ile temas kurabilmesi için oyunun detaylara inmeden gerçek meselesinin anlaşılmasını beklemektedir. Ortaya tam bir karakter çıkmamıştır; fakat oyuncu, metnin öngördüğü belli koşullar içerisinde yaptığı doğaçlama çalışmaları ile rolünü anlamaya ve yaşatmaya

başlamış olacaktır. Oyuncu tüm bu çalışmaları yaparken samimi olmalıdır; çünkü Stanislavski'nin gerçeklik duygusu içerisinde oyunculardan: “oyundaki olaylara kendilerini sakınmadan, kolayca ve samimi bir biçimde kaptırma, sürekli olarak eylemlerinin mantığını takip etme ve diğer insanların eylemlerinin mantığına samimi bir biçimde inanma yeteneğine sahip olmalarını isterdi (Toporkov, 2017, s. 183)”. Bu istek, sisteminin önemli yapı taşlarından olan ve çalışmanın birinci bölümünde detaylandırılan, *inanç ve gerçeklik* durumunu gerçekleştirebilmektir.

Oyuncunun, rolünü yaratabilecek ve ‘ben ... yım’ durumunu ortaya çıkaracak çalışmaları gerçekleştirebilmesi konusunda sistemi içerisinde teknik çalışmalar öneren Stanislavski, metnin önemini de vurgulamıştır. Oyun yazarı bir ana fikir amacıyla metnini oluşturur. Oyuncu ve yönetmen bu fikre hizmet ederek, yazarın eserini seyircilerle buluşturmaktadır: “Anafikri ya da Stanislavski'nin adlandırdığı şekliyle *üstün amacı* seyirciye taşımak, her gösterinin nihai hedefidir ve Stanislavski Sistemi'nin hareket noktasıdır (Moore, 2016, 85)”. Üstün amaç (anafikir) bütün karakterlerin eylem mantığını oluştururken mutlaka dikkat edilmesi gereken konudur. Provalarını gerçekleştirmeye başladığında Stanislavski, sahnelerin eylem mantığının oluşturulması konusunda oyunculardan üstün amaca hizmet etmeyecek hiçbir davranışı beklemez. Çalışmanın birinci bölümünde detaylandırılan, kişinin sahnede olmayı hak etmesi ve her eylemin bir amacının olması gerekliliği sözünden hareketle, eylemlerin doğru belirlenmesi önemli görülmektedir. Üstün amacı unutmuş olmayı Stanislavski şu şekilde betimler: “(...) sahne üzerinde yaşam çizgisinin kırılması demektir. Her ayrıntı, her düşünce, her eylem sıkı bir şekilde onunla ilişkili olmalıdır. Oyuncu üstün amaca, etken bir fiilden oluşan uygun ve anlamlı bir isim vermelidir. Oyunun yorumu buna dayanır (Moore, 2016, s. 85)”. Stanislavski'ye göre oyunun doğru yorumu doğru bulgulanmış üstün amaçtan geçmektedir. Üstün amaç; sahnede eyleme dönüşürken oyuncudan, rolünün akışının mantıklı bir şekilde ilerlemesi için, aklından çıkarmaması gereken kesintisiz eylem çizgisini de sürdürmesi beklenir. Kesintisiz eylem çizgisi ile anlatılmak istenen şudur: “karakterin anafikri ifade etme amacına sahip olan bütün eylemlerinin mantıklı bir biçimde birbirine bağlanmasıdır (Moore, 2016, s. 86)”. Rolün eylemlerinin öncesi ve sonrası şeklinde birbirine bağlanabilmesi ve roldeki bağlantısız görünen bölümlerin oyuncu açısından birbirine bağlanabilmesi için kesintisiz eylem çizgisinin sürekli olarak canlı tutulması gerekmektedir. Oyuncudan oyunun verili koşullarının dışına çıkmadan, kendi doğrularını da katarak oynamasını bekleyen Stanislavski; oyunun genel akışını

bilen oyuncuların doğaçlamalar yapmalarını beklemektedir. Bu doğaçlamalarda yapılan oyunun bölümlerini hatırlayıp aksiyonlar kuran oyuncu, eylemlerinin farkına varacak ve bu eylemlerin ardardalığını keşfedecektir. Sahneye adım attıktan sonra oyuncu, oyundaki rolünün yaşamı ile bağ kurmaya başlayacaktır. Unutulmaması gereken ise şudur: “(...) gerçek aksiyon, yararlı bir amacı olan, içsel itkilerle harekete geçirilmiş aksiyon hayata geçirilmelidir (Stanislavski, 1999, s. 240)”. Stanislavski, aksiyonların verili koşullar çerçevesinde mantıklı bir dizgi halinde uygulanmasından sonra duyguların kendiliğinden ortaya çıkacağını vurgulamaktadır. Oyuncu bu sebeplerle onu eyleme taşıyacak olan üstün amaç, kesintisiz eylem çizgisi ve rolün teması kavramlarını sürekli olarak düşünmeli ve rolün doğru yorumunu bulabilmek için bu üç öğenin verdiği çizgilerin dışına çıkmamalıdır. Çalışmanın ikinci bölümünde aktarılan, Anday’ın sanatçıdan eserinin üzerinde çalışırken beklediği, yapacağı işin bilincinde olması durumunu, Stanislavski de sisteminde oyuncusundan beklemektedir. Oyuncudan, çalıştığı rolü için bilinçli şekilde hareket etmesi ve akıllı bir yaratımı gerçekleştirmesi beklenmektedir.

Oyundaki çatışma kavramı ise; “kesintisiz eylem çizgisi ve karakterin karşı eylemleri tarafından geliştirilir (Moore, 2016, s. 87)”. Kesintisiz eylem çizgisi, bir rolün dün, bugün ve yarın ile ilgili oyuncuya tam bir bütünlük hali sağlar, diğer rollerin de kesintisiz eylem çizgileri vasıtasıyla kurdukları çatı ile karşılaşıldığında oyunun çatışmaları bulgulanmış olacaktır.

Stanislavski’nin kurduğu sistemde, eylemlerin belirlenmesi, ana hattı oluşturmaktadır. Sistemde Stanislavski’nin oyuncudan beklediği şudur: “Dramatik olayların gerçekliğine inanmanız ve kendinizi karakterlerin yerine koymanız şarttır. Oyuncu için dram, komedi, trajedi yoktur. Ortada bir *Ben* vardır, verili durumlar içinde bir insan (Toporkov, 2017, 237)”. Oyuncunun *Ben* durumunu oluşturmasını sağlayacak eylemler dizgesini doğru ve mantıklı kurması beklenmektedir. Bu eylemler nasıl belirlenmelidir sorusunun cevabı ise: “Eylemleri her karakter için doğru tanımlanması oyuncunun sezgileri ile değil, oyunun yazarının niyetle ilgili derinlikli analizi ve karakterin en karakteristik ve tipik özelliğini seçme kabiliyetine göre belirlenecektir (Moore, 2016, s. 95)”. Her karakter biriciktir; fakat olayların genelliği içerisinde insanların durumlara verdiği tepkiler aynılaşabilmektedir. Bu noktada Stanislavski, oyuncunun sanatlı yaratımı için düşünmesi gerekenin, oyunun ana fikrinden uzaklaşmadan doğru mantıklı ve tutarlı bir eylem dizgesi oluşturması olduğunu vurgulamaktadır.

Stanislavski sistemi, bir oyun çalışması başladığında, uzun masa başı çalışmalarındansa, oyunun genel hatları ve konusu kavrandıktan sonra, sahneleri birim ve yönelimlere ayırmayı, bu sahneler içerisinde gerçekleşen aksiyonlarda ve ardından gelen duygularda mantıklı ve tutarlı olanların seçilmesini en sonunda da ‘Ben ...yım’ durumunun yakalanmasını beklemektedir. ‘Ben ...yım’ durumunu yakalayabilmesi için önerilen durum ise oyuncunun kendinden yola çıkmasıdır. Bu kendinde yola çıkış durumu oyuncunun sahnede rolünü gerçekleştirirken kendisini oynaması demek değildir. “Bir karakterin eylemlerinin mantığını oluştururken oyuncu ilk olarak kendi eylemlerinin mantığı ile ortak olan, genel olan şeyi aramalıdır (Moore, 2016, s.100)”. Böylece oyuncu kendisini rolüne uyarlamış olacaktır, rolünü kendisine değil. Oyuncu, tüm bunlar gerçekleştirilirken çalışmanın birinci bölümünde de bahsedilen Stanislavski sisteminin öğelerinden yardım alacaktır. Karakter yaratım sürecinde oyuncunun; gözlem yapabilmesi, sihirli eğerler aracılığıyla rolü ile mantıklı ve tutarlı özdeşlikler kurabilmesi, imgelemine kullanarak verili durumları doğru yorumlayabilmesi, dikkat çemberlerini unutmadan tam bir konsantrasyon halinde rolün bütünlüklü yapısını kurabilmesi, diğer oyuncularla iletişim halinde kalarak oyunun ana fikrini ve çatışmalarını doğru bir çatıya oturtabilmesi, inanç ve gerçeklik duygusunu koruyarak rolün inandırıcılığını koruyabilmesi, sürekli olarak oyunun temposunu ve ritmini koruyabilmesi gerekmektedir. Bunların gerçekleşmesi sonucunda oyuncular; daima işleyen bilinçaltlarındaki durumları bilinçleriyle birleştirip yeni ve biricik karakterler yaratabileceklerdir. Stanislavski’nin sürekli olarak bahsettiği gibi; rolünü iyi tanıyan oyuncu, yanlış yollara sapmadan gideceği hedef olan ‘ben’ yaratma durumuna yaklaşacaktır.

Çalışmanın bundan sonraki aşamasında Stanislavski’nin sisteminde önerdiği gibi Melih Cevdet Anday’ın *İçerdekiler* oyunu; konusu, üstün amacı, karakterlerin özellikleri ve amaçları, oyundaki çatışmalar bağlamlarında incelenecektir.

3.3.1. İçerdekiler oyununun konusu

Anday, geniş sanat algısı içerisinde farklı türlerde oyunlar kaleme almış bir oyun yazarıdır. *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabının *Türler Arasında* başlıklı yazısında Anday; yazın alanında üretmeye başlanacak bir sanat türü seçilirken, ne gibi bir süreç yaşandığını kendi deneyimleri üzerinden paylaşır ve bir konuyu ya da olayı düşünmeye başladığında, hissettirdiklerinden hangi türde yazacağını anladığını söyler. Esinlendiği

durumları gözden geçirip kararını roman mı, şiir mi, oyun mu şeklinde veren Anday, *İçerdekiler* oyununun da ise; Orhan Veli'nin kardeşi olan Adnan Veli'nin hapisshanede şahit olduğu bir olaydan esinlenmiştir. Sorgucunun, tutukluyu itiraf ettirmesi için önerdiği gizli bir tuzak durumundan etkilenen Anday, ilk başlarda nasıl ilerleyeceğini kestiremediğini; ama oyunun heyecan verici gerilimini içinde nasıl bir yol izleyeceğini hissettiğinden bahseder. Kararı da nettir bu hikâye ancak ve ancak oyun olmalıdır. İki perde olarak yazılan *İçerdekiler* oyunu mantıksal olarak sorgulayanların ve sorguda olanların sürekli olarak değiştiği bir düzende ilerler. Bir şeyler üzerinde hakimiyet kurmak isteyen herkesin bir müddet sonra zalim olabileceğinin işlendiği oyunun adını ise; Muhsin Ertuğrul koymuştur (Anday, 2009b, s.288-289).

İçerdekiler oyunu iki perde ve beş sahneden oluşan üç kişilik bir oyundur. Oyun, bir başkomiserin odasında geçmektedir. Kişiler; Komiser, Tutuklu ve Kadın'dır. Oyunun ilk perdesi Komiser ve Tutuklu arasındaki diyalogların ardından Kadın'ın gelişiyle, ikinci perdesi ise Tutuklu ve Kadın arasındaki diyaloglardan sonra Komiser'in gelişi ile son bulur. Oyunun ilk perdesinde Tutukluyu konuşturmakla görevli bir Komiser, konuşmamakta direnen bir Tutuklunun aralarındaki iletişimsizliğin bir çıkar karşılığı iletişime dönüşmesine şahit olunur. Komiser, gücü elinde bulundurandır ve Tutukluyu sorguya çekmektedir. Komiser, Tutuklu'ya suçunu itiraf etmesi karşılığında görüşüne gelen karısı ile, onun odasında yarım saat baş başa zaman geçirmelerine izin vereceğini söyler. Tutuklu; yalnızlıktan, itirafçı olmayı kabul edebilecek kadar bunalmıştır. Hem karısına olan cinsel özlemini giderebilmek hem de gerçek ve samimi bir kişi görebilmek için Komiser'in teklifini kabul eder. Oyunda, Komiser ve Tutuklu'nun hesaplayamadığı şey ise, Tutuklu'nun karısı hastalandığı için ziyarete Kadın'ın (Baldızı) gelmesidir. Karısının gelişi ile cinsel anlamdaki açlığını bastıracağını hayal eden Tutuklu, karısının kız kardeşinin gelişine şaşırır. Bir müddet sonra Tutuklu da kapıyı kilitleyerek Komiser'in birinci perdede kendisine uyguladığı zorbalığı Kadın'a uygular. Bu defa istediği şeyi elde etme konusunda zorba davranan Tutuklu olmuştur. Komiser'in yerini Tutuklu almış, Tutuklu'nun yerine ise Kadın geçmiştir. Kadın ve Tutuklu, geçirdikleri yarım saat boyunca o güne kadar konuşmadıkları şeyleri konuşurlar. Başta direnen Kadın, sonunda pes eder; fakat bu sefer Tutuklu onu tutsak eden şeyin cinsel açlığı değil de üç yüz kırk beş gündür kuramadığı sağlıklı iletişim olduğunu anlar ve yeniden direnme gücü kazanır:

TUTUKLU: İçerde insanın kafası başka türlü işliyor. Sen bugün bunu iyice anladın (...) Çünkü sen de bugün, yarım saat sonra içerden biri oldun çıktın, ona göre düşünmeye

başladın. Sen içeri girdin biraz, biraz da ben dışarı çıktım (...) Evet, dışarı çıktım, dışarda yaşadım. Bu bana bir yıl yeter (Anday, 2014b, s.94).

İçeri girdikten iki ay sonra bozulmaya başlayan dengesini yaşadığı yarım saat ile onaran Tutuklu, yeniden direnme gücü kazanmıştır. İletişimin insanı ne denli güçlü kılabileceğinin örneğinin verildiği oyunda, asıl açlığın cinsel bir boyutta değil iletişim boyutunda yaşadığını anlayan Tutuklu, istediğini elde etme konusunda zalimleşmeden; kendisini ve gerçek karakterini hatırlayabilmiştir. İletişim halinde olmak yaşama karşı umut etme konusunda ona yardım etmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı şekilde ele alınan Melih Cevdet Anday'ın yalnızlık ile ilgili düşüncelerinden hareketle, oyuncuların yazarın dünya görüşünden de beslenerek rollerine yaklaşımlarının faydalı olacağı düşünülmektedir. Anday, dünyaya tek başına gelen insanın daima yalnızlık ile başa çıkmaya çalıştığının vurgusunu yapmaktadır. Hatta sanatın yaratılmasının temeline de yalnızlıktan kurtulma çabasını almaktadır. Yalnızlık her zaman olumsuz şeylere sebebiyet vermemektedir. *İçerdekiler* oyununda da olduğu gibi uzun süren bunaltıcı yalnızlık düşüncesi, küçük bir iletişim halinde yeniden umudun aralanmasını ve insanların birbirlerini daha yakından tanıyıp anlamalarını da sağlayabilmektedir.

3.3.2. İçerdekiler oyununun ana fikri/üstün amacı

Stanislavski sisteminin hareket noktası olarak da kabul edilen üstün amaç, oyuncular ve yönetmenler için yaratıcı sürecin başlamasının da itici gücüdür. Yazarın izleyenlere iletmek istediği temel düşünce olarak da ifade edilebilen üstün amaç; karakterlerin ve oyunun doğru yorumlanabilmesi için dikkatli seçilmelidir; çünkü “Üstün amaç her bir karakterin temayı somut hale getiren eylem mantığını kontrol eder (Moore, 2016, s.85)”.

Melih Cevdet Anday'ın, gerçek bir olaydan esinlenerek kaleme aldığı *İçerdekiler* oyunu için belirlenen Ana Fikir/Üstün Amaç; iletişim kurabilmek insanı yalnızlıktan kurtardığı gibi, çevresini ve kendisini daha yakından tanıyıp hayattaki engellere karşı güçlü ve cesur kalabilmesini sağlamaktadır. Melih Cevdet Anday oyun boyunca aralıklı olarak parantez içlerini doldurarak oyundaki ruh halleri ile ilgili detaylar vermiştir. Oyunun son bölümünde Komiserin, Tutuklu ve Kız'ın yanına geldiği sahnede Tutuklu'nun Komiser karşısındaki tavrı, belirlenen üstün amacı desteklemektedir. Söz edilen sahnede Komiser; Kız'ı, Tutuklu'nun karısı zannederek, odadan kovar ve Tutuklu'yu azarlar; oysa: “Kız onlara baka baka kapıya yollanır. Tutuklu ona cesaret ve

ümitle bakar (Anday, 2014b, s.96)” cümlesi Tutuklu’nun üç yüz kırk beş gün öncesindeki gücünü ve cesaretini gerçek bir iletişim haliyle tekrar kazandığının göstergesidir. Birinci perde de Komiser ve Tutuklu arasında kurulamayan iletişim, ikinci perde de Kız’ın ve Tutuklu’nun istekleri bağlamında farklı kararlar almaları ile kurulmuş olmaktadır. Bu durum çatışma anlamında Anday’ın birinci perde ve ikinci perde olarak ayırdığı oyununda önemli bir yerde durmaktadır. Toplumdan uzun süre soyutlanmış olarak varlığını sürdüren Tutuklu, istediği her şeyi söyleyebildiği ve talepte bulunabildiği, diğer oyun kişisi olan, Kız ile konuşmaya başladıktan sonra hem kendisinde hem de Kız da değişimler yaşanmaktadır. Tutuklu’nun yalnızlık bunalımı; ancak Kız ile kurduğu iletişim halinde kırılmıştır tekrar cesaretini ve direncini toplaması da o zaman mümkün olmuştur. Umuda kapılar açılmış ve insanın yaşadığı olumsuzluklarla baş edebilmesinin birçok yolu olduğu gösterilmiştir. Anday’ın kendi yaşam tecrübelerinden de hareketle öğrendiği ve çalışmanın ikinci bölümünde bahsedilen, başarı isteniyorsa umut kesilmemelidir cümlesi bu noktada önemli sayılmaktadır. Bütün hayatının öğrenmek ve öğrencilik ile geçirdiğini belirten Anday, insanın daima kendini geliştirmeye ve aşmaya çalışmasının başarı kapısını açan anahtar olduğunun altını çizmektedir. *İçerdekiler* oyunu için Tutuklu’nun en son aşamadaki durumu, Komiser’e karşı, kendisi ile ilgili kazandığı bir başarıdır. Tutuklu, Kız ile yaşadığı yarım saatlik sürede, umut etmeyi yeniden hatırlamış ve bir yıla yakındır ısrarcı olduğu itiraf etmeme durumuna bir yıl daha yetecek direnme gücünü kazanmıştır.

3.3.3. İçerdekiler oyununun teması

Melih Cevdet Anday’ın, gerçekçi üslupla yazdığı *İçerdekiler* oyunu okumaya başlanıldığında şu yazı ile karşılaşılır: “Olay, polisin tevkif kararı olmadan herhangi bir kişiyi süresiz olarak tutuklu bulundurabileceği bir ülkede geçer (Anday, 2014b, s.13)”. Bu cümle ve oyun kişilerinin isimlerinin Komiser, Tutuklu, Kız gibi bir genelleme ile seçilmiş oluşu, Anday’ın evrensel bir mesaj vermek istediğini göstermektedir. Oyun boyunca Komiser Tutuklu’yu, görevi bu olduğu için, konuşturma umudu içindedir. Kız, toplumun baskısı ile şekillenen düşünce yapısı içerisinde hareket ettiği için, eniştesi olan Tutuklu’nun ona yönelttiği cinsel istek durumunun değişmesini, kendi düşünceleri değişene kadar umut edecektir. Aydın kimliğinin ona verdiği yaşam algısı ile bedensel olarak onu tutsak eden cinsel doyum isteği arasında kalan Tutuklu ise, direnme gücünü tekrar kazanmanın umudunu taşımaktadır. Tutuklu; umudu, oyun sonunda Kız’a cesaret

ve ümitle bakarak tekrar yakaladığını gösterir. Oyun sonunda umut yeşermiş Tutuklu direnme gücünü tekrar kazanmıştır. Bu nedenler göz önüne alındığında oyunun teması; umut etmek olarak seçilmiştir çünkü en çaresiz anlar da bile umut, insanlığa dayanma gücü verebilmektedir.

3.3.4. İçerdekiler oyunundaki büyük olayların sıralanması ve çatışmalar

Roller üzerinden yapılan çalışmaların verimli kılınması için *İçerdekiler* oyununda Anday tarafından verilen koşullar çerçevesinde olayların sıralanması, eylemlerin ve çatışmaların belirlenmesi için önemli görülmektedir.

- Komiser'in; üç yüz kırk beş gündür konuşturamadığı Tutuklu'yu, konuşturabilmek için ona karısı ile baş başa yarım saat buluşturma teklifini yapması
- Tutuklu'nun bu durumu kabul etmesi; fakat karısının yerine baldızı olan Kız'ın gelmesi
- Tutuklu'nun Kız'ı cinsel bir birliktelik için ikna etmeye çalışması
- Kız'ın başta dirense de sonunda cinsel birlikteliği kabul etmesi
- Tutuklunun, duygusal açlığının cinsel açlığından çok daha önemli bir yerde durduğunu fark ettikten sonra Kız ile birlikte olma isteğinden vazgeçip, direnme gücünü tekrar kazanması.

Oyunlardaki büyük olayların sıralanması temel çatışma noktalarını da belirlediği için önemlidir. Büyük olayların sıralanışı ile, oyun kişilerinin hem kendileri ile hem de diğer oyun kişileri ile olan çatışmaları, isteklerinin önündeki engelleri anlamak kolaylaşacaktır. Oyun çalışmasının başlangıç aşamasında yapılan doğaçlamalar ve karakter yaratımındaki temel noktaların belirlenmesi büyük olayların bilinmesi ile mümkün olmaktadır.

İçerdekiler oyunu için belirlenen ilk büyük olay; siyasi kısım başkomiserinin, üstlerinden de aldığı baskı ile, üç yüz kırk beş gündür konuşturamadığı Tutuklu'yu konuşturabilmek için, ona karısı ile baş başa görüşebilmelerini teklif etmesidir. Komiser, bürokrasi zinciri içerisinde ondan beklenen görevi yerine getirmesi gerekliliğinin farkındadır; fakat okumuş yazmış takımı olarak adlandırdığı Tutuklu da konuşmama konusunda kararlıdır. Komiser'in engeli, Tutuklunun direncidir, itici gücü ise; üstlerinden aldığı iki günlük konuşturma süresidir: "(...) Ama beyannameyi o mu yazdı?... Konuşmuyor efendim... Bilmiyorum diyor... Yapamadık görevimizi... Hakkınız var,

yapamadım demem daha doğru olurdu... Konuşturamadım... Bir rica... İki gün bırakmaz mısınız bana? Teşekkür efendim... (Anday, 2014b, s. 14)”.

Tutuklu’nun direnci ise; inandığı düşünce neticesinde hem kendisini hem de başkalarını tutsak etmemektir. Üç yüz kırk beş gün konuşmayan Tutuklu’nun direnme gücünü kıran; içeri girdikten iki ay sonra başlayan bir cinsel istek halidir. Bu istek, ona konuşmayı kabul ettirecek derecede saplantılı boyuttadır:

TUTUKLU: “Bu iyiliğinize karşılık bana hangi kâğıdı imzalatmak istiyorsunuz?

KOMİSER: İki şık var: Beyannameyi sen üzerine alacaksın, ya da yazanları söyleyeceksin... Hangisini beğendin?

TUTUKLU: Tabii birincisini, o daha güzel...

KOMİSER: Demek sen üzerine alıyorsun?

TUTUKLU: Evet, ama çabuk olun... (Anday, 2014b, s. 49).

Tutuklu, kendi içerisinde aydın kimliğinin verdiği sorumluluk ile saplantılı boyuttaki bedensel isteğinin arasındaki çatışmada sıkışıp kalmıştır. Komiser, bunu fark etmiş ve teklifini yapmıştır. Bu açıdan bakıldığında Komiser, sorgulayan, Tutuklu sorguya çekilendir. *İçerdekiler* oyunu isminden de anlaşılacağı gibi ana çatışma noktasını tutsaklık olarak içeride olma ve özgür olarak dışarıda olma durumları üzerinden kurmaktadır. Bu içeride olma durumu hem düşünsel hem fiziksel boyutlarda oyun boyunca işlenmiş ve çatışmalar bunun üzerine kurgulanmıştır. İlk büyük olay için Komiser, fiziksel olarak özgürlüğünü elinde bulundurmaktadır; fakat emir aldığı üstlerine karşı tam bir tutsaklık hali yaşamaktadır. Bu durum, Komiser karakteri için oyun boyunca sürececek bir ana çatışmadır. Komiser, Tutuklu’yu üstlerinden aldığı iki günlük süre içerisinde konuşturabilmek için kuralları çiğneyerek, görevi açısından risk de almaktadır. Kuralların dışına çıkarak özel bir görüşme durumunu kendi odasında gerçekleştirmeyi göze almıştır. Bu konudaki kaygısı; özel görüşme durumunu, Tutuklu’ya karısını görüşmeye çağırdığı mektubunda yazıp yazmadığı konusunda yaptığı baskıdan anlaşılmaktadır: “(...) Aşağıdakilerin bir şeyden haberleri yok... Bu ne iş derler! Aralarında gambazlar da vardır hani... Yukarı duyururlar... Hadi ayıkla pirincin taşını... Öğretmeni neden karısı ile görüştürdün? Maksudın neydi? Para mı yedin? Yoksa siyasi fikirlerin mi onunki gibi? Sor baba sorarlar (Anday, 2014b, s. 16)”. Tutuklu ise; fiziksel olarak tutsak olduğu gibi, düşünsel olarak da saplantılı şekilde içeridedir: “Üç yüz kırk beş gündür sizden başka kimse ile konuşmadım (Anday, 2014b, s. 19)”. “(...) Gerçi beni saran duygu, soyut bir cinsel ilişki isteği, ama karımın dişiliği ile somutlaşıyor... Deli gibi merak ediyorum. Bundan ötürü de kızıyorum kendime (...) bu duygudan bir

kurtulsam, ferahlayacağım, kendimi bulacağım (Anday, 2014b. s. 35)”. İletişim kuramama durumu ile büyük bir bunalım yaşayan Tutuklu, kendi yaşam algısı ve geldiği son durumu arasında çatışma yaşamaktadır. Anday, Tutuklu’nun oyunun birinci perdesinde söylediği bu durumdan kurtulsam ferahlayacağım kendimi bulacağım sözü ile oyun sonu için bir önseme yapmıştır. Yaşamda da olduğu gibi *İçerdekiler* oyununda da olağan akış ve olağan akışı kıran olağandışı durumlar söz konudur. Tutuklu’nun olağan durumda Komiser’e karşı kurduğu: “(...) Hem siz benden yalnız bir suçu üstüme almamı değil, başkalarını da ele vermemi istiyorsunuz. Ben mahkemede temize çıksam da, başkalarını felakete sürüklemiş olmanın azabından nasıl kurtulurum? Nasıl yaşarım o yüzle? Nasıl? (Anday, 2014b, s. 28)” cümleleri ile vicdanlı ve bencil olmayan bir duruş sergilerken: “Neden burada tutuluyorum? Nasıl çıkacağım? Sonra ne olacak? Bunların hiçbiri umurumda değil. Bana yüklemek istediğiniz suçu da üstüme alabilirim isterseniz (Anday, 2014b, s.33)” cümlelerinde ise, bireysel ve bencil bir duruş sergilemektedir. Bu durum Tutuklu karakterinin ana çatışmalarından birisidir.

İçerdekiler oyunu için belirlenen ikinci büyük olay; Tutuklu’nun kendisine yapılan baş başa görüşme teklifini kabul etmesi ve karısının yerine baldızı olan Kız’ın gelmesidir. Gerilmiş yay gibi eşinin gelişini bekleyen Tutuklu, karşısında Baldızını görünce büyük bir şaşkınlığa uğrar. Karısı hastalanmıştır, özel görüşmeden de habersiz olduğu için eşyaları kız kardeşi ile göndermiştir. Uzun süredir hem konuşarak hem de cinsel olarak bir boşalım yaşayamayan Tutuklu, direnme gücünü tekrar kazanacağını düşündüğü karısı ile yarım saatlik baş başa kalma hayalini, Kız’ı gördüğü anda gerçekleştirebilme ya da gerçekleştirememeye düşüncesi içerisinde şaşkınlıkla karşılar. Anday, oyunun birinci perdesinin son sahnesinde Kız’ın odaya girişi ve Tutuklu’nun şaşkınlığı ile bitirir. Heyecan ve merak unsurunu seyircide tetiklemesi açısından son derece önemli görülen bu kurgu, Tutuklu’nun birinci perde boyunca sergileyeceği iki yönlü tutsak halinin değişiminin görülmesi açısından da önemli bir olay olarak görülmektedir. Bundan sonra Tutuklu, isteklerini elde etmek için kuralları çiğneyebilen Komiser gibi mi davranacaktır, yoksa kabulleniş içine girip Komiser’in istediği itirafı mı yapacaktır? Bu soruların cevabı *İçerdekiler* oyunu için belirlenen üçüncü büyük olay olan, Tutuklu’nun Kız’ı cinsel birlikteliğe ikna etmeye çalışmasında gizlidir. Tutuklu, Kız’ı kendi istediğini alma konusunda iknaya girişecektir. İlk perde de görülen Komiser- Tutuklu sahneleri ikinci perde de Komiserin yerini Tutuklu’nun, Tutuklu’nun yerini de Kız’ın alması ile devam edecektir. İsteddiği şeyi elde etme konusunda katı ve sert davranabilen bu defa Komiser

değil, Tutuklu olacaktır. Bu benzerlik durumu Tutuklu ve Komiser rol kişilerinin ortak yönü olarak görülmektedir. Başlarda Kız'ı ürkütmekten çekinen Tutuklu, gittikçe cesaretlenip Kız'a baskı uygulamaktan çekinmeyecektir. Tutuklu'nun değişimi Kız ile yalnız kaldığı odanın kapısını kilitlemesi ile başlayacaktır; zorbalığa başvurduğu replikler ise sırasıyla şöyledir: “Şu enişte lafını kaldır önce (Anday, 2014b, s. 63)”. “Yüzüme bak da dinle! Salı gecesinden beri, hep bu günü, ablani göreceğim günü bekleyerek uyku bile uyumadım. Sinirlerim gerildikçe gerildi. Onunla yatacaktım bugün, burada yatacaktım (Anday, 2014b, s. 67)”. “Otur, otur! Otur diyorum sana! (...) Soyun! (Anday, 2014b, s. 70)”. “Beni anlayan pek de gerekli değil, bana yaralı olman gerekli (...) Soyun artık (Anday, 2014b, s. 72)”. “(...) gerekirse zor da kullanacağım. Senden anlayış görmezsem ne yapayım? Biliyorum, sonra pişmanlık duyacağım, zor kullandığım için kendimden nefret edeceğim. Ama başka çarem yok. Anlıyor musun? Şimdi soyunacaksın, uzanacaksın oraya (Anday, 2014b, s.81)”. Anday, Tutuklu'nun tüm bu zorba hallerinin yanında kendi içindeki çatışmasını da şu sözleri ile yansıtır: “Zorbalıktan nefret ederim. Affedersin! (Anday, 2014, s. 71)”. Tutuklu hem uysal ve sakin yapıda olan kendisidir hem de ona uygulanan psikolojik şiddet sonucunda direncini toplamaya çalışan zalim kişidir. Anlatılmak istenilen gerçek ise, isteklerinin gerçekleşmesi konusunda zalimliğe bürünebilecek olan insanlığın gerçeğidir. Tutuklu, kendisine uygulanan zorbalıkları Kız'a uygularken Komiser'e benzemiş ve Kız'ı tutsak etmiştir. Bu durumu Kız'ın şu replikleri desteklemektedir:

Sizi sorguya çekenler de aynı şeyi yapmıyorlar mı? Kendi bildiklerine, kendi doğrularına getirmek için tutmuyorlar mı sizi burada? Siz zorbalıktan, demin yaptığınız gibi, beni kolumdan tutup kanepeye fırlatmayı anlıyorsunuz sadece, dayığı, işkenceyi anlıyorsunuz. Bir insanı belli bir konuda inandırmaya çalışmak da zorbalık değil midir? (Anday, 2014b, s.84).

Kız'ın, kendisine dayanak olarak aldığı ahlâk kuralları sonucunda, sevişme durumuna karşı koyması iki rol kişisi arasındaki çatışmayı yaratmaktadır. Kız, Tutuklu'yu ona yapılan haksızlıkları kendisine benzer şekillerde uygulamasının anlatımını yapmıştır. Bu şekilde Tutuklu'nun yerinde onun, Komiser'in yerinde de Tutuklu'nun oturduğunu göstermek istemiştir. Kız, Tutuklu'ya benzer şekilde, belli bir noktaya kadar, ona dayatılan duruma karşı koymuştur. Bu iki oyun kişinin benzediği noktadır. Farklılıkları ise; Tutuklu'nun Komiser dışında herkesle iletişimi kesilerek, yalnızlaştırılarak ikna edilmiş, Kız'ın ise eniştesi ile yaptığı uzun konuşma sonrasında iletişim ile ikna olmasıdır. Anday'ın; oluşturduğu durum ile Tutuklu, Kız'ın karşı

koyuşlarında da kendi direnişini görmüştür. Kız da şaşkınlık yaşamaktadır. Eniştesinin eşyalarını ve parasını getiren biri iken onun cinsel birlikteliğe zorlandığı bir durumda kalmıştır. Kız'ın olağan durum ve olağan dışı durumunun çatışması buradan anlaşılmaktadır. Toplumsal ahlak kuralları ile büyümüş biri olarak eniştesinin isteğine uzun süre direnmiştir. Yapıcı davranmış, hatta Tutuklu'yu anlamaya bile çalışmıştır: “Bir kriz geçirdiniz. Olmamış sayalım bunu. İkimizin arasında kalsın (...) içinde bulunduğunuz durumu göz önüne tutarak, size karşı anlayışlı olmam gerekiyor (...) Aylarca yoksun kaldınız şefkatten, yalnızlık sizi yedi bitirdi. Bunda anlamayacak ne var enişte! Kimse ile görüştürülmediniz (Anday, 2014b, s. 71)”. Kız'ın korkusu eniştesi ile baldız kimliği dışına çıkma durumudur. Bu durum onun için olağandışıdır ve kabul edilemez: “Bir kızın eniştesi ile bunları konuşması normal mi sizce (Anday, 2014, s. 73)”. Kız'ın bu söyleminden sonra iki oyun kişisi arasında ahlaki boyutta bir tartışma başlayacaktır. Oyunun içerdekiler ve dışardakiler sınıflaştırması da bu bölümde işlenmektedir. Kız, toplumun kuralları ile yaşayan ve yalnız kalmayı istemeyen kısmını, Tutuklu ise sonunda yalnız kalacağını bilse dahi çoğunluğun kabul ettiği her şeyin doğru olmadığını savunan kısmını temsil edecektir:

TUTUKLU: Ah bu sizin normallik hastalığınız! Dışardakilerin hepsinde bu hastalık var, artık biliyorum. İçeri girdikten sonra anladım. İçerdayken, aklımdan geçenleri bir bir tartışıyordum, bunları dışarda anormal sayarlar diye düşünüyorum (...) Bütün hayatın boyunca gerçek dışı yaşamışsın (...) bütün işiniz gizlenmek saklanmak sizin.

KIZ: Demek sizce, gerçeğe varmak için tutuklu olmak, bir yıl bir odaya kapatılmak, kimseleri görmemek gerekiyor, öyle mi?

TUTUKLU: Evet, çünkü başkalarının gereksiz baskılarından kurtuluyor kişi, özgür düşünmeye başlıyor.

KIZ: Delice deseniz daha yerinde olurdu.

TUTUKLU: (...) Ama sen, ulusun da bundan ne çıkıyor sanki? Hep gelenekler, görenekler içinde kıvranıp durmaktan başka, ha?

KIZ: Ben kendimin ne olduğunu araştırmam, araştırmak gereğini duymam. Bir arada yaşayan insanlar vardır, ben de onlardan biriyim. Yalnız olmaktan korkarım (Anday, 2014b, s. 73-75).

Kız, eniştesine direnç göstermeye devam etse de Tutuklu onu ikna edebilmek için düşünce gücüne de başvuracaktır. Bunun sebebinin ise şu şekilde anlatılmaktadır:

Zorbalıktan nefret ederim. Düşüncenin gücü zorbalık gibi haysiyet kinci değildir. Çünkü düşünce, bir tek insanın değil, bütün insanlığın malıdır. İnsanlar arasındaki birliğe, ortaklığa düşünce yolundan varılacağına inanmak, bundan ötürü hiç de yanlış olmaz. Yeter ki, bu gücü

kullanırken bencillığe düşölmesin, kişisel çıkarlar ardında koşulmasın (Anday, 2014b, s. 76-77).

Tutuklu, uzun süre toplumdan soyut yaşamış olmanın verdiği yalnızlık hali sonucunda olaylara toplum gözünden uzak şekilde bakmaktadır. Onun için yaşanan olaylar ilk kez yaşanıyor gibidir ve kişisel bir fayda hali gözetmektedir. Bu da onun bencil ve çıkarıcı şekilde anlaşılmasına sebep olmaktadır. Kız da ona bunları şu cümlelerle anlatmak ister: “Benden bütün insanlık adına bir ortaklık istediğınızı savunmazsınız sanırım. Bütün insanlığı bir yana bırakalım, bunun ikimizi de aynı ölçüde koruduğu söylenemez. Bir bencillik, kişisel bir çıkar kaygısı sizinki (Anday, 2014b, s. 77)”. Kız bu noktada toplumu ve kurallarını, Tutuklu ise bireysel düşüncüyü temsil etmektedir. İki rol kişisi arasında düşünsel bir savaş hali başlamıştır. Eleştirel bir bakış açısı ile birbirlerinin düşüncelerini değiştirmeye çabalamaktadırlar:

“KIZ: Yalnız olan zorbadır. İstedığınız kadar kabul etmeyin, siz zorbasınız. TUTUKLU: (...) Dünyanın saçma bir mantıkla sana namus diye benimsettiği bir şeyi savunmak için direnip duruyorsun (...) Sana mı düştü gelenekleri yürütmek? (Anday, 2014b, 78)”.

Kız, eniştesinin isteğine olumlu yanıt vermenin onu toplum karşısında suçlu konuma getireceğini bilmektedir. İki rol kişisi sürekli olarak çatıştıkları konularda fikir birliğine ulaşana kadar, tam bir iletişim halinde olamayacaklardır. Yine de Tutuklu’nun psikolojisi düşünüldüğünde istediğine muhatap bulması ve tartışması onu yalnızlık halinden uzaklaştıracaktır. Oyunun önemli bir diğer olayı olan Kız’ın, eniştesinin cinsel birliktelik isteğini kabul etmesi sonucunda, iletişimleri dinleme ve anlama şeklinde ilerleyecektir. Kız’ın: “Şu yarım saat içinde, dayandığım bütün ahlak kuralları sarsıldı. Kendimi artık güçlü hissetmiyorum. Aklım, davranışlarımı desteklemiyor. Çünkü konuşa konuşa onları yıprattınız (...) Sarsılmaz saydığım birtakım duygularım bütün dokunulmazlıklarını yitirdiler. Ben onların saflığını, konuşmakla bozdum. (Anday, 2014b, s. 90-91)” söylemleri ve ardından gelen kabul hali, direncinin kırıldığını göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında Tutuklu’nun bir yıla yakın zamandır gösterdiği konuşmama direnci ile Kız’ın yarım saatlik direnci benzer niteliktedir. Tutuklu, ikna edebildiği Kız ile kendi düşüncel gücünü ve inancını yeniden kazanmıştır. Bu durum İçerdekiler oyunu için belirlenen son büyük olaydır. Tutuklu, kendi iç çatışmasından kurtulmuş ve umudun varlığını hatırlamış, direnci tazelenmiştir: “Bugün içeri gireli beri geçirdiğim en tehlikeli gündü. Yıkılacak gibi duyuyordum kendimi... öylesine

bozulmuştu dengem... Kurtuldum ama, yarım saatlik konuşma beni kendime getirdi. Şimdi eskisinden de kuvvetliyim. Ablana nane limon kaynat eve gider gitmez... Sinirlenmesin olur olmaz şeylere... ben yakında geleceğim (Anday, 2014b, s.95)”. İnsan yalnızlaştırıldığında düşünceleri de bireyselleşecek ve kendisinin de tutsağı haline gelecektir. Tutuklu, yalnız olmadığını anladığı ve iletişim kurabildiği zaman kendisini ve umudunu hatırlamıştır. Anday, *İçerdekiler* oyununu umudun varlığına işaret ederek bitirir.

3.3.5. İçerdekiler oyunundaki küçük olayların sıralanması

Stanislavski’nin oyuncuların akıllarında tutmalarını istediği şeyler şunlardır:

(...) duyguları hatırlayamazsınız ve kuramazsınız; yalnızca fiziksel aksiyonların dizilişini hatırlayabilirsiniz, onu daha güçlü hale getirebilirsiniz, ona alışkanlığın pürüzsüzlüğünü katabilirsiniz. (...) sahneyi prova ettiğinizde en basit fiziksel aksiyonlarla başlayın, onları tam anlamıyla gerçeğe uygun biçimde icra edin, her detayda hakikati arayın. Bu şekilde kendinize ve yaptığınız şeye inancınız gelişecektir. Aksiyonlarınızla bağlantılı olan her şeyi dikkate alın; özellikle de diğer her şey gibi verili durumların sonucu olan ritmi dikkate alın. Basit fiziksel aksiyonları nasıl icra edeceğimizi biliriz, ama verili durumlara bağlı olarak bu fiziksel aksiyonlar psikofiziksel hâle gelir (Toporkov, 2017, s.204).

Stanislavski, oyuncuların, oyun provası sırasında duyguların gelişini ilahi bir güçten beklemek yerine verili durumların eşliğinde olayların sıralanışını doğru belirleyip doğaçlamalarla çalışmalarını beklemektedir. Fiziksel aksiyonların varlığının doğru kurulması psikofiziksel yapıyı da kendiliğinden kuracaktır. Oyuncular, oyunun verili koşullarını ve sahnede neyi, niçin ve nasıl yaptıklarını bilip büyük bir inançla doğru ritmi bulmalıdırlar. Fiziksel aksiyonlarla kurulan sahneler beraberinde imgelemi de çalıştıracak için duygular kendiliğinden gelecektir. Stanislavski, başlangıç aşamasında rollerini çalışırken oyuncuların beklediği; “Aksiyonlarınızın mantıksal dizilişine riayet edin ve rolünüzü çalışırken oyun yazarının kelimelerini değil, kendi kelimelerinizi kullanın (Toporkov, 2017, s. 199)”. Sürekli denemekten ve çalışmaktan geçen Stanislavski sisteminde, metnin gerçek sözcüklerinin üzerine çalışılma zamanı, aksiyon kalıplarının ve olayların samimi ve doğru ritimde ilerlediği anda başlayacaktır.

Melih Cevdet Anday’ın *İçerdekiler* oyunu için büyük olayların yanında küçük olayların dizilişinin de bilinmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Oyun provası yapıldığında yönetmen ve oyuncular, metnin verili koşullarından yola çıkarak sahneleri kurdukları için, büyük olayların gelişimi kadar küçük olayların gelişimi de önemlidir.

Birinci Perde Birinci Sahne;

- Komiser'in üstlerinden Tutuklu'yu konuşturmak için emir alması ve üzerinde hissettiği baskı neticesinde, başarısız da ilan edilmemek için, iki gün daha süre talep etmesi.
- Üstlerinden kötü muamele görüp baskı almasına rağmen Komiser'in de altında çalışan diğer memurlara emir verip Tutuklu'yu getirmelerini istemesi.
- Tekrar telefonun çalması ve Komiser'e başka bir suçlunun daha nasıl yakalanamadığı konusunda baskı yapılması.

Birinci Perde, İkinci Sahne;

- Tutuklu'nun Komiser'in odasına getirilmesi.
- Tutuklu ile karısını Komiser'in odasında baş başa görüştüreceğinin konuşulması.
- Tutuklu'nun gerilmiş bir yay gibi devamlı olarak karısının gelip gelmediğini sorması
- Komiser'in yakalanacak diğer suçluya gittiği zaman odayı yarım saatliğine onlara bırakacağını söylemesi
- Tutuklu'nun heyecanını fark eden Komiser'in, onun yerinde olmak istediğini belirtmesi ve Tutuklu'yu daha çok istekli hale getirmek için evliliği hakkında ona sorular sorması
- Tutuklu'nun yedi yıldır evli oluşunu, kendi istekleri doğrultusunda çocuk sahibi olmadıklarını Komiser'in öğrenmesi
- Tutuklu'nun üç yüz kırk beş gündür Komiser'den başka kimse ile konuşmadığını söylemesi
- Komiser'in beş gün önce Tutuklu'yu sorguya çekmiş olması ve Tutuklu'nun zayıf noktasının karısı olduğunu fark etmiş olması
- Tutuklu ile Komiser'in niyetleri konusunda birbirlerini sorguya çekmeleri
- Tutuklu'nun Komiser'in niyetinin onu konuşturmak olduğunu anlaması
- Komiser'in konuşturma konusunda Tutuklu'nun da konuşmama konusunda ısrarcı davranmaları
- Komiser'in kimsenin inancından ötürü suçlanamayacağını söylemesi, yasaların bozukluğunun suçlusunun sadece kendisi değil, Tutuklu'nun da olduğunu söylemesi

- Tutuklu'nun buna katılmayıp isyan etmesi, kötü yasaların uygulanışına alet olduğunu ifade etmesi; fakat son bir yıldır bunlarla ilgilenemeyecek kadar saplantılı halde karısının başsız bedenini hayal ettiğini söylemesi
- Komiser'in Tutuklu'yu arkadaş olduklarına ikna edebilmek için ona sigara ve leblebi sunması, içeri girdiği ilk gün Tutuklu'yu sigarasını yakarken Komiser'in tokatladığının konuşulması
- Komiser'in, Tutuklu'nun konuşabilmesini sağlayabilmek için karısına olan özlemi konusunda ondan detaylı konuşmalar istemesi, hatta kendi karısı ile olan özel durumlarından bahsetmesi
- Tutuklu'nun suçu üstüne alabilecek kadar yıpranmış olduğunu söylemesi
- Karısına duyduğu saplantılı isteğin sevgi ile alakalı olmadığını konuşulması
- Komiser'in de ailesi, liseye giden oğlu ve emeklilikte Brezilya'ya gitme hayalinden bahsetmesi
- Buluşmadan sonra Tutuklu'nun konuşup konuşmayacağını anlamak için Komiser'in sorular sorması, Tutuklu'nun net bir şey söylememesi üzerine sinirlenmesi
- Komiser'in Tutuklu'yu karısı ile görüştürmekten vazgeçmesi, tam Tutuklu odadan çıkacakken yeniden onu çağırması
- Birbirlerinin niyetlerini sorgulamaları ve bu defa gerçekten Tutuklu'yu kovması
- Odasında yalnız kalan Komiser'in telefonla memurlarından Tutuklu'nun duygularını gözetlemelerini istemesi, memurlardan istediği cevapları alamayınca Tutuklu'yu tekrar yanına getirmelerini emretmesi
- Tutuklu'nun Komiser'i iyice sıkıştırdığını düşünmesi, Komiser'in ise onu bu işi sırf iyilik olsun diye yaptığına ikna etmeye çabalaması
- Komiser'in Tutuklu'nun karısını her an geri gönderebileceğini söylemesi, Tutuklu'nun bu durumun iyice alay konusu haline getirildiğini söylemesi ve fenalaşması
- En son aşamada Tutuklu'nun dayanacak gücünün kalmadığını söylemesi ve suçu itiraf edeceğini belirtmesi
- Komiser'in, Tutuklu'nun merkezden istenildiğini söylemesi, polis müdürlüğünde konuşmayanların merkezde çeşitli işkencelerle konuşturulduğunu ve orada karısını asla göremeyeceğini eklemesi

- Komiser aklındakileri gizleyerek son kozu olan, merkeze götürülmeden önce iyilik yaptığını Tutuklu'ya söylemesi
- Komiser'in yarım saat müsaade ettiğini söyleyip odadan ayrılması

Birinci Perde, Üçüncü Sahne

- Bu sahne sözsüzdür ve yalnızca Tutuklu sahnededir. Eşini bekleyen Tutuklu'nun gerginliği ve sabırsızlığı anlatılmak istenmiştir.

Birinci Perde, Dördüncü Sahne

- Tutuklu'nun eşini beklediği odaya baldızı olan Kız'ın girmesi
- Tutuklu'nun şaşkınlıkla kalakalması, Kız'ın eniştesini görmüş olanın sevinciyle ona sarılması
- Kız'ın ablasının rahatsızlanması sebebiyle kendisinin geldiğini açıklaması

İkinci Perde, Birinci Sahne

- Tutuklu'nun şaşkınlık halinde mektupta muhakkak gelmesini yazdığı halde eşinin neden gelmediğini sorgulaması
- Kız'ın görüştüreceklerini bilmedikleri için paraya sıkıştığından öyle yazdığını sandıklarını açıklaması, ablasını çağırmaya gidebileceğini söylemesi
- Tutuklu'nun onu vakit olmadığı için durdurması
- Midesinden rahatsız olduğunu öğrendiği eşinin evlendikleri gece de aynı şekilde rahatsızlandığını Kız'a anlatması
- Tutuklu'nun karısının bir sürü sıkıntı çekmesine rağmen şikâyet etmediğini söylemesi
- Tutuklu'nun karısı ile yaşadığı ilk geceleri Kız'a anlatması
- Kız'ın utanarak başı önde dinlemesi
- Tutuklu'nun evliliklerinin şiiirini yitirdiğinden daha çok bir arkadaşlığa dönüştüğünden bahsetmesi
- Evlilikleri için gereksiz bir yükten kurtulma benzetmesini yapan Tutuklu'nun, dışardaki herkesin her şeyi ezbere yaptığını bunu içeri girdikten sonra fark ettiğini anlatması
- Tutuklu'nun merkeze gideceğini söylemesi
- Kız'dan enişte lafını kaldırması gerektiğini söylemesi ve ablasının resmini istemesi, ablasının yüzünü bulamadığını içeri girdikten iki ay sonra eşinin

yüzünü hatırlayamadığını resmine baktığı halde tanıyamadığını anlatır. Bu duruma sinirlenip resmi de yırttığını söyler

- Tutuklu'nun korkmaya başlayan Kız'a, kediye sorması
- Tutuklu'nun, içerde başka bir kedi ile yaşadığı göz göze gelme hikayesini anlatarak, yalnızlığının onu ne hale getirdiğini Kız'ın anlamasına çabalaması
- Kız'ın, kedi ile göz göze geldiğinde ağlayacak durumda olan eniştesinin yalnızlığına, gizleyerek ağlaması
- Tutuklu'nun, Kız'a, Komiser tarafından konuşturabilmek için, karısı ile onu bu odada baş başa görüşmelerine izin verdiğini söylemesi
- Karısına duyduğu isteğin başka kaygılarının baş göstermesine asla izin vermeyecek derecede yüksek olduğunu ve benliğinin yok olup yok olmama meselesi kadar ciddi bir mesele olduğunu Kız'a anlatması
- Kız'ın eniştesini daha fazla üzmemek için, çekinerek gitmek istemesi
- Tutuklu'nun ilk hamleyi yapması ve Kız'ın acele ile ablasının yanına gitmek istemesi
- Tutuklu'nun odanın kapısını kilitledikten sonra Kız'dan soyunmasını istemesi
- Kız kabul etmeyince onu, bir genelleme ile dışardakilerin içine dahil edip düzene kukla olup, aklını kullanmamakla suçlaması
- Kız'ın kendisinden ne istediğini eniştesine sorması ve seninle yatmak istiyorum cevabını alması
- Kız'ın gitmek istemesi üzerine Tutuklu'nun onu kolundan tutarak odada bulunan kanepeye fırlatması
- Zorba olmaktan hoşlanmadığını söyleyen Tutuklu'nun özür dilemesi, Kız'ın şefkatli davranarak bunların kriz anında olduğunu ve yalnızlıktan yapıldığını söylemesi
- Tutuklu'nun onu sakinleştirmek için konuşan Kız'dan saçlarını okşayarak konuşmasını istemesi ve sesinin onu iyileştirdiğini söylemesi
- Kız'ın korkarak Tutuklu'nun saçlarını okşarken ona sabırla dayandığı hapsolma durumunun onu yıprattığını söylemesi
- Kız'ın ellerini öpen Tutuklu'nun teşekkür etmesi ve ardından soyunmasını yine istemesi
- Tutuklu'nun direnen Kız'ı ikna etmeye çalışması

- Kız'ı normallik hastalığı ile suçlayan Tutuklu ile Kız arasında sevişmenin kadının eşine karşı bir görev olup olmadığının konuşulması
- Tutuklu'nun Kız'ı gerçeklerle karşılaştığında kaçan dışardakiler olarak betimlemesi ve onu gelenekler içinde kıvranıp özgür düşünmemekle suçlaması
- Kız'ın toplum kurallarının onu yalnızlıktan koruduğunu ve ondan istenilen şeyi yapmayacağını anlatıp kapıya yönelmesi
- Tutuklu'nun kapının kilitli olduğunu hatırlatması üzerine dışardan açacaklarını söyleyen Kız'a Tutuklu'nun emir aldılar açmazlar demesi
- Kız'ın eniştesini bağırarak tehdit etmesi, Tutuklu'nun isterse bağırabileceğini söylemesi
- Şaşkınlığını gizlemeye çalışan Kız'ın eniştesinden korkmadığını söylemesi üzerine Tutuklu'nun kendisine bir yıldır içerde olan zavallı biriyim ben benzetmesini yapması
- Kız'ın eniştesini güzel güzel konuşmaya davet etmesi
- Tutuklu'nun Kız'ı zorbalıktan nefret ettiğini söyleyerek akıl yoluyla ikna etmeye çalışması
- Kız'ın eniştesine hayranlığından ve onu öğretmeni olarak görmesinden bahsetmesi
- Tutuklu'nun öğrencisinin ölüm kalım savaşı içerisinde olarak betimlediği kendisine yardım etmediği için iyi bir öğretmen olamadığını söylemesi
- Kız'ın, Tutuklu'yu bencillik ve çıkarıcılıkla suçlaması
- Tutuklu'nun bu isteğinin bir haydutluk olmadığına Kız'ı ikna etmeye çalışması
- Tutuklu'nun, Kız'ı toplumun ona öğrettiği namus kavramı içerisinde özgür hareket edememekle ve inatçılıkla suçlaması
- Dışarıdan bir kadın çığlığının duyulması ve Tutuklu'nun başkalarının duymadığı sesleri uzun süredir duyduğunu anlatması
- Sesler duyması sebebiyle psikoloğa götürüldüğünü Kız'a anlatması ve sinirlerinin bozulduğunu söylemesi
- İlk çığlığı Kız'ın da duymasına rağmen Tutuklu'nun duyduğu ikinci çığlık sesini duymaması
- Tutuklu'nun, Kız'ın onun durumuna üzülüp yumuşak davranmasında güç alarak tekrar cinsel ilişkiyi kastedecek sorular sorması

- Tutuklu'nun Kız'ı ikna etmek için, ona ablasının yerinde o olsaydı ve hastalandığı için gelemeyip kız kardeşini yolladığında kocasıyla seviştiğini öğrenseydi ne yapacağını sorması
- Kız'ın kaçamak cevaplar vermesi sonrasında yapılacak tek şeyin o olduğuna inandığında kızmayacağını söylemesi
- Kız'ın aklına girdiğini düşünen Tutuklu'nun, bu defa da ölmek üzere olan bir hasta olduğunu ve doktorun Kız'ın onunla yatmaya razı olmasının tek kurtuluş yolu olduğunda ne yapacağını sorması ve yatardım cevabını alması
- Kız'ı tıpkı ölmek üzere olan bir hasta olduğuna ikna etmeye çalışması ve ona her istediklerini söyletebileceklerini hem kendisini hem de birtakım dostlarını gömeceğini söylemesi
- Kız'ın eniştesinin bu isteğinin basit bir kadın ihtiyacı olduğunu söyledikten sonra eniştesini yalancılıkla suçlaması bu birlikteliğe zorlanırsa intihar edeceğini söylemesi
- Kız'ın bulunduğu durumda kim olsaydı eniştesinin aynı teklifi yapacağını söylemesi ve onu sevgisizlikle suçlaması
- Sevgi olduğunda eniştesiyle sevişen kızın durumunun normalleşmesini anlamaması ve kimseyi sevmediğini söylemesi
- Tutuklu'nun Kız'ın ahlak anlayışındaki çatlakların üzerine gitmesi
- Kız'ın eniştesini iradesinin onu ezdiğini söyleyip ona karşı koyamadığını itiraf etmesi
- Tutuklu'nun, Kız'a gidebileceğini söylemesi
- Tutuklu'nun Kız'a kendisine acıyıp acımadığını sorması ve evet cevabını alması
- Kız'ın ablasına olup biteni anlatmayacağını söylemesi
- Tutuklu'nun Kız'ın olup biteni saklaması üzerine onun namus anlayışını sorgulaması
- Kız'ın ablasını aldatıp aldatmadığını sorması üzerine Tutuklu'nun evlendikten bir yıl sonra aldattığını söylemesi
- Sevdiği birisiyle mi olduğunu soran Kız'a Tutuklu'nun evet yanıtını vermesi
- Kız'ın bu durumu anlayışla karşılaması üzerine onu da sevdiğini söylemesi

- Kız'ın buna inanması üzerine bütün kadınların duydukları bu sevgi cümlesine inanmalarını eleştirmesi
- Kız'ın kendisini artık güçlü hissetmediğinin itirafını yapması ve akli ile davranışlarının arasında kaldığını söylemesi
- Tutuklu'nun isterse gidebileceğini söylemesi üzerine Kız'ın kalmayı seçmesi ve soyunmaya başlaması
- Tutuklu'nun Kız'ın yanına gelip ellerini avuçlarının içine alıp, altı yaşında babası öldükten iki yıl sonra annesi ile yaşadığı bir bayram hikâyesini paylaşarak nasıl olgun bir adama dönüştüğünü anlatması
- Kız'ın durumdan bir şey anlamaması
- Tutuklu'nun Kız'a dışarıdaki özgür ve güzel yaşamın tadı hakkında anlatımda bulunması ve Kız'a o güne kadar alıcı gözü ile bakmadığını ve güzel olduğunu söylemesi
- Tutuklu'nun, Kız'ın yarım saatliğine de olsa içeri girdiğini kendisinin de dışarı çıktığını söyledikten sonra bu durumun onu bir yıl daha dirençli kılacağını söylemesi
- Kız'ın af dilemesi
- Tutuklu'nun affedilecek bir şey olmadığını söyledikten sonra yarım saatlik konuşma sonrasında eskisinden de daha güçlü hissettiğini söylemesi
- Komiser'in kapının kilidini kırarak içeri girmesi
- Komiser, Kız ile Tutuklu'yu pis bakışlarla süzdükten sonra oranın kerhane olmadığını hatırlatması ve ne yaptıklarına sorması
- Kız, sohbet ettiklerini söylemesi
- Komiser'in, Kız'ı Tutuklu'nun karısı sanıp ona gitmesini söylemesi
- Kız onlara baka baka giderken, Tutuklu'nun Kız'a ümit ve cesaretle bakması
- Komiser'in Tutukluyu oturtuktan, istediği bilgileri alacağını düşünmesi ile en baştan her şeyi anlatmasını istemesi.

Stanislavski sisteminde oyuncuların karakter yaratma süreçlerindeki en önemli etkenlerden birinin eylemlerin belirlenmesi olduğu düşünüldüğünde hem küçük olayların hem de büyük olayların sıralanmasının eylem seçimlerine yardımcı olacağı düşünülmektedir. Eylemler, oyundaki ana fikre hizmet edecek şekilde belirlenmelidir. Olayların sıralanışı ana fikrin daha iyi anlaşılması için önemlidir. Stanislavski sisteminde

rol: “oyuncunun, canlandığı karakterin sahne üzerindeki her anında ne yaptığını ve onu niye yaptığını somut olarak bildiği zaman hazır hale gelir (Moore, 2016, s. 94)”. Oyuncudan verili durumlar ışığında rolünün biricik mantığını anlaması ve seyirciye en doğru biçimde karakterini aktarması beklenmektedir. Stanislavski’nin: “oyuncunun sanatı oyundaki eylemlerin mantığının kavranması ve bunların hepsinin ardışık bir düzen içerisinde bir çizgiye oturabilmesidir (Moore, 2016, s. 95)” cümlesi oyundaki durum ve olayların açık bir şekilde kavranmasının oyuncunun rolü ve oyun üzerine çalışmasında yardımcı olmaktadır. Bu nedenler göz önüne alındığında *İçerdekiler* oyununun büyük ve küçük olaylarının sıralanışı detaylı şekilde yapılmıştır.

3.3.6. İçerdekiler oyunundaki rol kişilerinin incelenmesi

Stanislavski’ye göre: “bir karakter, oyuncunun bedeni ve ruhudur, role ve oyuncuya ait tinsel ve fiziksel öğelerin bir araya gelmesinden doğmuştur (Moore, 2016, s. 99)”. Her karakter kendine özgü biricik özellikler taşıdığı için Stanislavski; oyuncuların rolün, verili koşullar içerisinde belirlenen tüm özelliklerini detaylı şekilde incelenmesini ve belirlenmesini beklemektedir. Stanislavski sisteminde oyuncu kendisine: “Ne yapmasaydım bu oyunda olmamın bir anlamı olmazdı? (Esen, Tanyel, 1997, s.344)” sorusunu sorarak rolünün üstün yönelimini kolayca bulabilecek ve oyundaki varlığını gerçek bir temele oturtabilecektir. *İçerdekiler* oyunundaki rol kişileri için üstün yönelimler bu sorunun cevabı olarak bir sonraki bölümde bulgulanacaktır. Yaşamda var olan çatışmalar oyunlarda da bulunmaktadır. Rollerin özelliklerinin doğru belirlenmesi, oyuncuya hem kendi içerisindeki çatışmaları hem de diğer rol kişileri ile ilgili çatışmalarını anlaması açısından yardımcı olacaktır. Bu durumlar düşünüldüğünde *İçerdekiler* oyunundaki rol kişilerinin fizyolojik, psikolojik ve toplumsal özelliklerinin incelenmesi rolün oyuncu tarafından yaşatılır hale getirilmesi için gerekli görülmektedir.

3.3.6.1. Komiser

İçerdekiler oyununda Komiser; fizyolojik özellikleri açısından, elli yaşlarında, gösterişten ve özentiden uzak görünümlü, dinç bir adam olarak betimlenmektedir.

Psikolojik açıdan bakıldığında Komiser; mesleki anlamda üstlerinden gördüğü baskıdan çekinen, emirlere uyan bir kişidir. Kendisine uygulanan baskı ve emir durumlarını o da oyun boyunca monofondan konuştuğu diğer memurlara uygulamaktadır. Oyun içinde belirli zamanlarda, özellikle sinirlendiği anlarda, masasında duran leblebileri

yiyerek ve iskambil kağıtlarını karıştırarak sinirlerini yatıştırmaya çalışmaktadır. Komiser, Tutuklu'nun birinci perde boyunca sakinliğini koruması durumlarında kendi heyecanlarını da gizlemeye çalışarak, duygusal kontrolünü sağlayabilmektedir. Kendisinin karşısında ayakta durulmasından hoşlanmayan Komiser, Tutuklu'yu sürekli oturması konusunda uyaracaktır. Bu da Komiser'in, kontrolü elinde tutmayı sevdiğini göstermektedir. Emekli olduğunda Brezilya'ya yerleşip keyif yapma hayalinin olması kendi yaşamı ile ilgili umudunun olduğunu göstermektedir. Kendisini işini yapma konusunda beğenen yapısı ve başarısızlıkları başkalarının üzerine atması sebebiyle kibirli bir kişi izlenimi vermektedir. Arkadaşının başından geçen özel bir olayı Tutuklu'ya anlatması sır tutamayan bir yapısı olduğunu, Tutuklu ile sorgu dışında da sorgu yapar gibi sorularını ardı ardına sorması, mesleki alışkanlıklarının günlük hayatına da yansıdığını, iki gün evde otursa bir de kadınsız kalırsa sinirlerinin bozulacağını söylemesi sabırsız yapısını, bunun karşısında Tutuklu'yu bıkmadan üç yüz kırk beş gündür sorgulaması ise işine karşı sabrını göstermektedir. Sorguya çektiği kişilerin acaba ne dertleri olduğunu düşündüğünü söyleyen Komiser, merhametli yapısının altını kendisi çizmektedir. Tutuklu'yu karısı ile kendi odasında baş başa görüştüreceği yarım saatlik olayı, onu konuşturmak için değil de iyilik olarak tanımlaması eylemlerinin altındaki niyetlerini gizlediğini, Tutuklu'nun karısı ile ilgili kurduğu hayalleri açık şekilde anlatmasını isteyerek onu daha da heyecanlandırmak istemesi zeki birisi olduğunu da göstermektedir. Tutuklu'yu karısı ile devlet dairesinde yarım saat baş başa görüştürmesi ile mesleki kariyerini tehlikeye attığını bilir, fakat başarı elde etmek Komiser için daha önemli bir yerde durmaktadır. Bu durum onun hırslı birisi olduğunu kanıtlamaktadır. Bir yıldır konuşmayan Tutuklu'ya karşı sabrının kalmamasına rağmen ilk perde de ılımlı davranması onu konuşturarak mesleki anlamda bir başarı daha kazanmayı ne kadar istediğini, akşamları evinde iki tek attığında sinirli halinden eser kalmadığını hatta ağladığını iddia etmesi duygusal yapısını da göstermektedir. Okur yazarlığın yayılmasının kendi sorgu işlerinin yolunda gitmesi konusunda önünde engel olduğunu düşünmesi bencil bir psikolojinin göstergesidir. Komiser, Tutuklu'nun daireye getirildiği ilk gün ona tokat atmıştır, sonrasında pişman olması fevri davranışlar sergilemeye açık olduğunu göstermektedir. Kimi zaman iyi olmayı kendine yakıştıramadığını, iyi olursa kendisi olmaktan çıkacağını söyleyen Komiser, kızgın yapısını koruyamazsa insanlığının da gideceğine inanmaktadır. Tutuklu'nun sağlam iradesi karşısında yenildiğini dile getirmesi yumuşak davranışlarının arkasındaki büyük öfkenin göstergesidir. Tutuklu'nun

cesaretle korkmadan düşüncelerini savunmasını takdir etmesi Komiser'in kendisinin de öyle olmaya imrendiğini göstermektedir. Komiser'in, Tutukluyu konuşturabilmek için sürekli sinirini gizleyerek sakın kalma çabası hem işindeki başarısını hem de kurnaz yapısını göstermektedir. Oyun boyunca süren zaman konusundaki sınırlılıklar, Komiser'in de oyun boyunca gergin bir psikolojiye sahip olmasına sebep olacaktır.

Toplumsal açıdan bakıldığında Komiser, toplumun kurallarına uyan, liseye giden bir oğlu olan, evli ve işinde tecrübeli bir kişidir. Oğlunun komiser olma isteğini desteklememesi, yine de Tutuklu gibi olacağına komiser olmasının daha iyi olduğunu söylemesi, onun baba olarak koruyucu yapısını göstermektedir. Kimsenin inançları ve düşünceleri yüzünden suçlanamayacağına inansa da düşünceleri sebebiyle suçlanan insanları yasaların suçladığını iddia ederek kendi vicdanını rahatlatmaktadır. Yasalardaki bozukluklar konusunda Tutuklu'nun da kendisi kadar suçlu olduğunu iddia ederek toplumu eleştirebilmektedir. Tutuklu'nun bu konudaki isyanının varlığı, Komiser'in ise verilen görevi sorgulamadan yerine getirme çabası, iki rol kişinin çatışmalarından birisidir. Yetkilerini kötüye kullandığının düşünülmesinden çekinen Komiser, Tutuklu ve eşini kendi odasında yarım saat baş başa bırakarak kendi kişiliğindeki çatışmayı kanıtlamaktadır. Komiser, istediği cevapları Tutuklu'dan alabilmek için bencil ve çıkarıcı davranmaktadır. Karısının kıskançlığından şikâyet eden Komiser'in, evliliğinin devam ediyor oluşu, toplumsal olarak ona dayatılan şeylere uyum sağladığını, Kadınlar ile ilgili söylediği dırdırcı, boş boğaz benzetmeleri cinsiyetçi bir bakış açısına sahip olduğunu göstermektedir. Tutuklu'nun yedi yıldır evli olup çocuk sahibi olmaması durumunu çocuk istemeyişlerine değil de Tutuklu'nun cinsel sağlığındaki bir problemin varlığına bağlaması toplumca dayatılan herkesin çocuğu olmalı fikrini desteklediğini göstermektedir. Komiser rol kişisi Anday tarafından, fiziksel olarak dışarda, hatta içeride olan insanları sorguya çekecek bir görevde olsa dahi, toplumun kendisine dayattığı kuralları düşünmeden kabul eden yapısı gereği ruhen içeride betimlenmektedir.

Komiser rol kişisi, ne yapmasaydı *İçerdekiler* oyununda olmasının anlamı olmazdı? Üstün yönelimi belirleyen bu sorunun cevabı şu şekilde verilebilir; Tutuklu'yu konuşturmak için bu kadar ısrar etmeseydi, eşi ile baş başa görüşme ayarlayacak kadar Tutuklu'nun konuşmasını istemeseydi.

3.3.6.2. Tutuklu

İçerdekiler oyununda Tutuklu; fizyolojik özellikleri açısından, otuz beş yaşlarında bir erkek olarak betimlenmektedir.

Psikolojik açıdan bakıldığında Tutuklu; oyunun son sahnesine kadar süren bir baskı içerisinde tarif edilmiştir. Bu baskı, üç yüz kırk beş gündür Komiser dışında hiç kimse ile konuşamaması ve tek başına bir odada gece gündüz kalmasından kaynaklanan iletişim eksikliğinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu iletişim eksikliği içeri girdikten iki ay sonra saplantılı şekilde eşini başsız bir cinsel obje olarak hayal etmesi şeklinde kendini göstermektedir. Fiziksel olarak içeride olmasının verdiği bunalımla, tüm duygularını sakın yaşayan Tutuklu, sadece eşi ile ilgili konuşmalarda ve baldızı olan Kız'ı cinsel bir birlikteliğe ikna etme çabası durumlarında heyecanlanacaktır. Konuşmamakta bir yıla yakın süredir direnen Tutuklu, inatçı bir yapı çizmektedir. Hissizleşme durumunu yaşadığını söyleyen Tutuklu dışarıdan gelen kadın çığlıkları duyduğunu iddia etmektedir. Gerilmiş bir tel gibiyim benzetmesini kendisine yapması ve komiserden anlayış beklemesi onun psikolojik açıdan yıpranmış olduğunun kanıtıdır. Komiser ile konuşmasının yasaların tartışıldığı bölümde isyan ettiğini söylese de isyanının kaç aydır sustuğunu ekleyerek kendi içerisindeki çatışmayı resmetmektedir. Daireye getirildiği ilk gün korktuğunu söylemesi ve tokat yemesi hem psikolojik hem fiziksel şiddet görmüş birisinin psikolojisini betimlemektedir. Sağlam iradesi sayesinde Komiser'i kendisiyle arkadaş gibi konuşmaya ikna etse de kendi içerisinde dayanma gücünün son noktalarını yaşamaktadır. Üstüne yüklenmek istenilen suçu kabul edebilir olduğunu söylemi bu durumu desteklemektedir. Karısının dişiliği ile somutlaşan cinsel saplantı durumundan kurtulursa ferahlayacağını söylemesi, gergin ve zorlu bir durumda olduğunun kanıtıdır. Tutuklu psikolojik açıdan soğukkanlı bir yapıya sahiptir. Komiser'in de söylediği gibi küstah değildir. Eleştirmeye ve eleştirilmeye açık bir psikolojik yapısı olduğu açıktır. Eşi ile görüştürülme olayının uzaması üzerine kuşkulu bir psikolojiye bürünüp kendisine eziyet edildiğini iddia etmektedir. Bu durum zaten bozuk olan ruh halini daha da bozuk hale getirmektedir. Beklemek durumunun dengesini bozduğu açıktır. Bitkin olan Tutuklu, eşi yerine baldızının gelmesi ile şaşkınlık yaşayıp, sinirli bir duruma geçecektir. Akli başka bir düşüncede olduğu için Kız'a gerçek niyetini açıklayana kadar dalgın ve içine kapanık olacaktır. Tüm sıkıntı anlarında eşinin desteğini aradığını söyleyen ve Kız'dan oyunun son sahnelerinde saçlarını okşamasını isteyen Tutuklu şefkat eksikliği yaşamaktadır. Eşi dahil yan yana olduğu insanlar arasında umutsuzluğa kapıldığını dile

getiren Tutuklu, içinde bu duygudan kurtulduğunu dile getirmektedir. Düşünen ve sorgulayan yapısı içinde uzun süre yalnız kalmaktan hissizleşme haline dönüşmüştür. İçeridekiler ve dışarıdakiler olarak insanları ayıran Tutuklu, dışarıdakileri ezbere yaşamalarından dolayı eleştirmektedir. İsteddiği şeyi alma konusunda incitici olabilecek duruma taşınan psikolojisi onu Kız'a şiddet uygulayan duruma taşıyacaktı. Eşinin suratını unutmuş olabilecek derecede bunalımda olan Tutuklu, içeri alındıktan on beş gün sonra bir kedi ile göz göze gelince ağladığını anlatır. Tutuklu, kendisini tutsak eden durumun farkındadır fakat çözüm olarak düşündüğü eşinin gelişi gerçekleşmemiştir. Onu bir yıldır kendisine köle eden saplantılı düşüncesinden kurtulabilmek için, Kız'a hem psikolojik hem de fiziksel şiddet uygulamaktan çekinmeyecektir. Bunlar tam da Komiser'in kendisine uyguladığı baskılara eşdeğer psikolojik davranışlardır. Kız'a daima oturmasını söylemesi de Komiser'in kendisine uyguladığı davranışı uyguladığının kanıtıdır. Tutuklu'da Kız'ı ahlaki açıdan sorguya çekmektedir. İstedikini elde etme konusunda Tutuklu'da Komiser gibi bencil ve çıkarıcı bir psikoloji ile hareket etmektedir. Kendisinin ve arkadaşlarının ihbar etmemeye direnen Tutuklu, Kız'ı istemediği bir şeyi yapmaya zorlayarak Komiser'in baskıcı tavrına bürünmüştür. Hem kimseyi ateşe atmayacak kadar vicdanlı davranabilmiş hem de birisini istemediği bir şeyi yapmaya zorlayacak kadar bencil davranabilmiştir. Geçirdiği buhranla kimseyi sevmediğini iddia eden Tutuklu, umudunu tekrar kazanana dek bu psikolojiden çıkamayacaktır. Tutuklu'nun tüm yaşadığı olumsuzluklara rağmen sağlam yapıdaki iradesi ve ikna yeteneğinin güçlülüğü sayesinde Kız'ı cinsel birlikteliğe ikna etmiştir. İletişim kurabildiği Kız ile geçirdiği yarım saat içerisinde Tutuklu bir fikir insanı olduğunu hatırlayabilmiş ve yenilenmiştir. Yaşama karşı umudunu tazelemiş, yıkılmak üzere olan psikolojisini toparlamış ve direnme gücünü kazanmıştır. Kız'a son sahnede ümit ve cesaret ile bakması, umudunun yeniden yeşerdiğinin kanıtıdır.

Toplumsal açıdan bakıldığında Tutuklu, öğretmenlik mesleğini yapmaktadır. İnandığı şeyler için fedakarlıktan kaçınmayan bir yapıyı temsil etmektedir. Yedi yıldır evlidir ve eşi ile ortak aldıkları karar ile çocukları yoktur. Maddi olarak eşi ile çektikleri sıkıntıdan bahsetmesi orta düzeyde bir aile olduklarını göstermektedir. Çocukluğunda da yoksulluk çekmesi onu erken olgunlaşan birisi yapmıştır. İçeri girdiği günden beri yaşadığı bunalıma rağmen fikir ve düşünce adamı olduğunu hem Komiser hem de Kız ile girdiği şiddetli tartışmalarda kanıtlayabilmiştir. Dışarıdakileri normal hastalığına kapılmış kişiler olarak tanımlayıp, herkesin istediği konuyu konuşamamasını eleştirmektedir.

Dışarıdakileri, Kız'ın özelinde, akıllarını kullanmamakla suçlaması kendisinin de cinsel bir saplantı ile hareket ettiğini unuttuğunu göstermektedir. Yine Kız'ın özelinde toplumu düşünmeden konuşmakla gerçeklerle karşılaştığında da kaçmakla, saklanmakla suçlamaktadır. Evliliğinden şiirini yitirmiş bir ortaklık olarak bahsetmesi, duygusal yapısının yanında gerçekçi yapısını da göstermektedir. Eşini evliliklerinin ilk yıllarında kıskanması sonrasında bu huyundan vazgeçmesi kendisini geliştirmeye açık olduğunu göstermektedir. Bütün kadınların sevgi konusunda yalnız yıllardan beri sevilme durumuna inanmalarının eleştirisini yaparken kısa sürelerde birçok şeyin şekillenebileceğini de anlatmak ister. Kendisi de yarım saat içerisinde gerçek bir iletişim sonunda eski gücünü kazanabilmiştir. Yapılan bir davranışın suç olup olmadığının sorgulamasının bireyin kendisinde başlaması gerektiğini savunarak daha saygılı ve dikkatli bir toplum hayal ettiğini göstermektedir. İnançların aklın sorgulamasından geçtikten sonra yaşayabileceğini savunan Tutuklu, kızın inandığı ahlaki yapıyı da yıkabilmiştir. Konuşmanın ve tartışmanın insanları saplantılı oldukları inançlardan kurtarabileceğini kendisine bir kez daha gösterebilmiştir.

Tutuklu rol kişisi, *İçerdekiler* oyununda hem fiziksel hem de psikolojik olarak tutsak görünmektedir. Oyun sonunda yalnızlık psikolojisinden iletişim yoluyla kurtulması sayesinde umutlarını tekrar yeşertmiş psikolojik açıdan ruh durumunu tutsaklıktan kurtarabilmiştir.

Tutuklu rol kişisi, ne yapmasaydı *İçerdekiler* oyununda olmasının anlamı olmazdı? Üstün yönelimi belirleyen bu sorunun cevabı şu şekilde verilebilir; inandığı doğrular üzerinden, toplumda iki farklı kesimi temsil eden Komiser ve Kız ile, tartışmalara girmeseydi.

Tutuklu, kendisini fiziksel tutsaklığı yanında daha güçlü bir tutsaklığa sokan iletişim eksikliği ve yalnızlığının cinsel bir saplantı şeklinde açığa çıkmasını, konuşarak çözmüş ve umudunu yeşertmiştir.

3.3.6.3. Kız

İçerdekiler oyununda Kız; fizyolojik özellikleri açısından, yirmi yaşlarında, güzel biri olarak betimlenmektedir.

Psikolojik açıdan bakıldığında Kız; eniştesine karşı acıma, şefkat ve merak duygusu ile hareket etmektedir. Bir yıla yakın zamandır göremediği eniştesini görebildiği için aynı zamanda mutludur. Eniştesinin nasıl bir yalnızlık çektiğini anladığı zaman ağlamaya

başlayacaktır; fakat eniştesini üzmemek için bunu gizleyecek kadar da naif bir kişidir. Kız'ın, oyun boyunca bazı bölümlerde ağlaması onun duygusal bir psikolojide olduğunu göstermektedir. Komiser'in Tutuklu ve eşini baş başa görüştürmesinin altındaki niyeti anlamayacak kadar saf bir kişidir. Eniştesinin ablası ile ilgili anlattığı cinsel yaşamları hakkındaki hikayeleri dinlerken başının sürekli yerde olması onun utangaç yapısını göstermektedir. Kendisine şiddet uygulasa da eniştesine şefkatle yaklaşan Kız, sabırlı bir yapıya sahiptir. Eniştesi onu cinsel bir birlikteliğe ikna etmeye çalışırken, o da sabırla bu durumun yanlışlığına onu ikna etmeye çalışacaktır. Bu durum Kız'ın inatçı yapısını da göstermektedir. Mantığını kullanarak eniştesiyle tartışabilecek güce sahiptir. Eniştesinin kendisine yaptığı baskıdan dolayı isyan eden Kız, onu bir bakıma öğretmeni saydığını ve ona karşı duyduğu hayranlığın bitmesini istemediğini söyler. Bu da onun yapıcı bir şekilde olayları halletme isteğini göstermektedir. Kendisi için aklı ile değil de duygularıyla hareket eden biri benzetmesini yapsa da, eniştesinin ona yaptığı baskının Komiser'in yaptığı baskıdan bir farkı olmadığını söylemesi, zeki bir kişi olduğunu göstermektedir. Aşka saygısı olan Kız'ın, sevmeye ihtiyaç duyduğu da eniştesinin seni severim ben cümlesindeki heyecanından anlaşılmaktadır. İsteddiği bir an önce oradan ayrılmak olan Kız, eniştesine en son aşamada yalvaracak kadar direncini yitirmiştir. Demir gibi iradesi olduğunu söylediği Tutuklu'nun, onu serbest bıraktığında da kendisine darılmasından ve mutsuz olmasından üzüntü duyarak gidemez. Kız, o güne kadar inandığı duygularının artık dokunulmazlıklarını yitirdiğini bilerek, fedakarlıkla eniştesinin teklifini kabul etse de bir birliktelik yaşanmaz. Tutuklu'nun gerçek açlığının konuşmak, anlamak, iletişimde kalmak olduğunu Kız da anlamıştır.

Toplumsal açıdan bakıldığında Kız; İçerdekiler oyununun en kuralcı kişisidir. Ona öğretilen ve doğal kabul edilen her şeyi sorgulamadan kabul eden bir duruşu vardır. Eniştesinin cinsel birliktelik teklifi üzerine korku duysa da belli etmemeye çalışıp bunların enişte ve baldız arasında konuşulmayacak konular olduğunun altını çizmektedir. Olan biteni unutmak istemeye hazır olması eniştesine duyduğu sevgi ve saygının yanında toplum tarafından dışlanma korkusunu da yansıtmaktadır. Birilerinin üzüntüsüne sebep olacak yanlış davranışlar saklanabilir mantığındaki Kız, bunun doğruluğunu savunmaktadır. Ben kendimi araştırmam, bir arada yaşayan insanlar vardır, ben de onlardan biriyim şeklinde kendini tanımlaması yalnızlıktan korktuğunu ve toplumun dayattığı tüm ahlak kurallarını düşünmeden kabul ettiğini göstermektedir. En son aşamada eniştesinin onu zorlamaya devam ederse intihar edeceğini söylemesi ve bu

durumu kabul ettiğinde orospudan farksız olacağını düşünmesi toplumun şekil verdiği inançlarına sadık yapısını göstermektedir. Kız'a göre, insan yaşamı, toplumca hoş görülmeleyen bir duruma düşüldüğünde sonlandırılabilir. Geleneklere sadık yapısı gereği eniştesi ile girdiği diyaloglardan oldukça rahatsız olan Kız, o güne kadar kendi inançlarını göğsüne bastırarak başka sesleri duymadığını kabul edecektir. Yaşadığı yarım saat içinde düşünceleri değişen Kız, eniştesini görmeye geldiği ilk andaki kişi değildir. Sarsılmaz saydığı toplum kurallarını aklının süzgecinden geçirerek yorumlamayı, öğretmenim dediği eniştesinden öğrenmiştir.

Kız rol kişisi, İçerdekiler oyununda eniştesiyle dairede geçirdiği yarım saatlik süre içerisinde hem fiziksel hem de psikolojik bir tutsaklık yaşayacaktır. Bu durumu Tutuklu ile benzerlik taşımaktadır. Oyun sonunda hem fiziksel hem psikolojik olarak özgür kalan Kız, aldığı kararlarda kendi aklını kullanabilen bir bireye dönüşmüştür.

Kız rol kişisi, ne yapmasaydı *İçerdekiler* oyununda olmasının anlamı olmazdı? Üstün yönelimi belirleyen bu sorunun cevabı şu şekilde verilebilir; toplumun kendisine öğrettiği kurallara boyun eğip eniştesi ile birlikte olmaya direnmeseydi.

Kız, kendisini zihinsel bir tutsaklığa sokan toplum kurallarına eleştirel bakabilme yeteneğini geliştirmeye başlamıştır.

4. SONUÇ

Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, geliştirdiği sistemi ile, yaşadığı dönemde ve sonrasında hem kendi ülkesinde hem de dünyada tiyatro sanatı algısına etki eden önemli bir sanat insanıdır. Aile içinde çocukluğunda başlayan tiyatro sevdası, amatör topluluklarla devam etmiş ve profesyonel meslek hayatını da bu yönde sürdürmesini sağlamıştır. Stanislavski'nin gençlik yıllarından itibaren rahatsız olduğu konu; her tiyatro eserine uygulanabilecek sanatçı kuralları olan bir sistemin olmayışı sorunudur. Bu konu, kendi döneminde oyuncular ve tiyatro adına önemli bir sorun teşkil etmektedir. Stanislavski'nin deyimi ile; oynadığı rolleri sakat doğumlardan kurtarmanın bir yolu olmalıdır. Oyuncuların rol yaratımlarının önündeki engelleri kaldırıp, yeni ve biricik bir ben oluşturmalarına uygun atmosferlerin kurulması gereklidir. Bu sorunların varlığı sebebiyle ve aynı düşünceleri paylaştığı Vladimir Nemiroviç- Dançenko ile tanışması sonrasında, oyunculuğun hem ahlâki hem de yaratım süreçlerini destekleyen fiziki kurallarını belirlemeye başlayan Stanislavski, zamanla oyunculuk sanatında bilinç yolu ile bilinçaltına ulaşmanın sistematik kurallarını belirleyebilmiştir. Sistemde;

oyunculardan, önerilen çalışmalarla, yaratıcı süreçlerini harekete geçirmelerini beklemektedir. Stanislavski, oyuncularına hem fiziki donanımları hem de oyunculuklarının gelişimini sağlayacak detaylı çalışma tekniklerini uygulatarak onlardan kendilerini yaratıcı duruma sokmalarını istemiştir. Geliştirdiği sistemi ile yaşayan bir tiyatro ve yaşayan roller yaratmayı amaçlayan Stanislavski, iyileşmeyi isteyen bir hastaya verilen ilaçlar yazan bir sistem önermemiştir. Daima kendisini yenileyen ve gelişime açık sistemi, kendi içerisinde de değişimler yaşamıştır. Doğa yasalarına dönülmeli ve sahnede yaşayan karakterlerin yaratımını sağlayacak yöntemler uygulanarak oyuncuların esin olguları denetlenebilmelidir. Sistemde; oyuncularından, yazar tarafından verilen ve oyunda var olan verili koşulların ışığında belirlenen fiziksel eylemlerden yola çıkarak karakter yaratım süreçlerini gerçekleştirmeleri beklenmektedir. Yazarın sunduğu verili koşullar doğrultusunda fiziksel eylemlerini belirleyen oyuncuda, kendiliğinden oluşan, bir iç aksiyonun varlığından da söz etmek mümkün olmaktadır. Sistemde, oyuncuların oynadıkları rol kişilerinin içsel deneyimlerini yaratıp seyirciler için somutlaştırırken nasıl bir yol izlemeleri gerektiğinin bilgisi verilir. Fiziksel eylemler yöntemi çerçevesinde belirlenen eylemin öğeleri ile çalışan oyuncu, yazarın doldurmadığı boşlukları da rolü için doldurabilmektedir.

Bu çalışmada tiyatro ve dramaturgiyi bir bütün olarak düşünen Stanislavski sisteminde önerilen yöntemler ışığında bir rolün yazarın sunduğu verili durumlar çerçevesinde nasıl oluşturulabileceği araştırılmıştır. Örnek oyun olarak Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* adlı oyunu seçilmiş, oyun kişileri (Kız, Tutuklu, Komiser) detaylı olarak incelenmiştir. Yeni bir rol ile karşılaştıklarında oyuncuların ve oyuncu adaylarının neler yapmaları gerektiği, oyunun verili koşullarından hareketle rolün isteklerinin, engellerinin, diğer rol kişileri ile ilişkilerinin nasıl belirlenmesi gerektiği *İçerdekiler* oyunundaki rol kişileri (Kız, Tutuklu, Komiser) üzerinden bulgulanmaya çalışılmıştır. Stanislavski sisteminde, sahnede yaşayan bir rol yaratmaları beklenen oyunculara, oyunun analizi kısmında bazı yollar önerilmektedir. Bunlar; oyunun atmosferini de yaratacak önemli bulgulardır. Yazarın hayat ve sanat anlayışının bilinmesi, yazara oyunu yazdıran sebepler ve oyunun ana temasının belirlenmesinde faydalı olacaktır. Olaylar ve eylemler aracılığı ile analizin yapılması önemlidir ki bu, oyuncuya neyi, nasıl ve neden yaptığının cevabını verecektir. Oyundaki üstün amacın/ana fikrin ve eylem çizgilerinin belirlenmesi de oyuncular için eylem mantığının oturtulmasında önemlidir. Rol kişilerinin analizinin yapılması da karakterlerin yaratılması için baş koşullardan birisidir.

Oyuncular, kendileri ve diğer rol kişileri ile olan ilişkilerinin belirlenmesini, davranışlarındaki sebepleri, gerçekleştirilen bu analizlerle tamamlayacaklardır. Stanislavski; bir karakterin, role ve oyuncuya ait tinsel ve fiziksel öğelerin bir araya gelmesinden oluştuğu fikrinden hareketle, *İçerdekiler* oyunu için her rol kişisi biricik özellikleri ile detaylı şekilde incelenmiştir. Tek tek rol kişileri için; ‘ne yapmasaydım bu oyunda olmamın anlamı olmazdı?’ sorusundan hareketle oyundaki üstün yönelimleri bulgulanmıştır. Rol kişilerinin; üstün yönelimlerin ve fizyolojik, psikolojik, sosyolojik özelliklerinin belirlenmesi ile rollerini baştan sona haklı şekilde icra edebilmeleri için gerekli dramaturjik çalışma sağlanmaya çalışılmıştır.

Oyun çalışmasında derinlikli karakter yaratımından önce oyuncuların doğaçlamalarla çalışmalar yapmaları beklenen Stanislavski sisteminde; gözlem de önemli bir yer tutmaktadır. Oyuncular, içinde bulunacakları oyun ve oynayacakları rol kişileri ile ilgili adeta bir gözlem keşfine çıkmaktadırlar. Melih Cevdet Anday’ın *İçerdekiler* adlı oyunu çerçevesinde çıkılan gözlem yolculuğu, oyunu çalışmak isteyen kişilere örnek oluşturabilecek metin boyutunda bir çalışmadır. Melih Cevdet Anday da Stanislavski de sanatçının; ruhunu harekete geçirecek, yaratım hazinesini ortaya çıkaracak her türlü izlenime ihtiyaç olduğunu belirtmektedirler. Bu sebeple oyuncular ve oyuncu adayları, oyunları yönetecek olan reji masası daima öğrenme ve merak etme halinde kalmalıdır. İçsel deneyimle zenginleşen eylemi yaratacak durumların hepsinin eksiksiz gerçekleştirilmesi, rolün kusursuz yaratımına da katkı sağlayacaktır. Eylemi yaratacak durumlar ise; oyuncuların rolleri ile tanıştıkları hazırlık aşaması anından itibaren başlamaktadır. Metin ile karşı karşıya kalmak, hikâyeyi, olguları, olayları, oyunun geçtiği çağı, eylemin zamanını, yeri, hayat koşullarını, yazarın sanat anlayışını, oyunun ve rejinin yorumunu kavramak, rol yaratımına etki etmektedir. Anday’ın sanatçılardan beklediği bilim ve felsefe ile beslenerek üretimde olunması durumu Stanislavski’nin oyuncuların rol yaratımı aşamasında beklediği bilimden ve gözlemden yararlanma durumu ile benzerlik taşımaktadır. Anday, kolay elde edilen bilginin insanı tembelleğe götüreceğini söyleyerek, sanatçıların farklı yollar deneyip daima kendilerini yenileyerek gelişmelerini sağlamasını beklemektedir. Bu durum *İçerdekiler* oyununu çalışmak isteyen oyuncular ve oyuncu adayları, yönetmenler için de geçerlidir; yapılan analiz üzerinden farklı doğaçlamalar ile oyun kişileri ve oyun, canlı ve organik bir hâle getirilmelidir. Stanislavski’nin düşlediği, istenç yolu ile esinin belirmesi yolu sağlanmış olacaktır. Anday da Stanislavski de sanatçıdan iyi gözlemciler olmalarını beklerler. Çağını

yakalayan, gelişen bilimi ve felsefeyi takip eden sanatçıların bilinçleri ile hareket ettikleri için başarı elde etmeleri çok daha kolay olacaktır.

Anday, Stanislavski sisteminde bahsedilen cimri yazarlara benzememekte, aksine *İçerdekiler* oyununda, parantez içlerinde oyun kişileri ve ruh halleri ile ilgili önemli ayrıntılar vermektedir. Bu durumun varlığı *İçerdekiler* oyununun kişilerinin anlaşılması ve oyunun kavranabilmesi açısından yarar sağlamıştır. Açık ve sade anlatımı ile umudun kapısının aralandığı, ayrıca iletişim eksikliklerinin insan yaşamında nelere mâl olabileceğinin örneğinin de gösterildiği *İçerdekiler* oyunu, kişileri açısından derinlikli bir çalışmayı gerektirmiştir. Anday'ın insanları yüzleştirmek istediği tutsaklık durumlarının en net hali ile vermeye çalışması karakterlerin çatışmalarını da belirlemiş, oyunu çalışmak isteyen kişilere ayrıntılı karakter analizlerinin örneği verilmiştir. 'Oyunda yazar tarafından verilen durumlar ve koşullar oyuncuyu eyleme götürmektedir' fikrinden hareketle Anday'ın *İçerdekiler* oyunu için durumların ve koşulların ayrıntılı incelemesi yapılması gerekli görülmüştür.

Stanislavski, kendi çağında gelenekleri yıkan bir tiyatro insanı olarak, kurduğu sisteminin de kölesi olunmasını beklememiştir. Anday da daima sorgulayan bir bakış açısı ile daha iyinin ve daha güzelinin peşinde koşulan bir sanat hayal etmiştir. Bu tez çalışmada, iki önemli sanat insanının aynı incelemeye konu olmasının ve *İçerdekiler* oyununun Stanislavski sistemi üzerinden incelenmesinin yapılmasının, oyunculara ve oyuncu adaylarına ya da yönetmenlere role yaklaşımları konusunda faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akyüz, V.Y. (2019). *Türk Tiyatrosunda Kara Mizahtan Kara Komedyaya Yansımalar*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Anday, M. C. (1974). *Yeni Tanrılar*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Anday, M.C. (1975). *Sosyalist Bir Dünya*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Anday, M. C. (1977). *Maddecilik ve Ülkücülük*. İstanbul: Sander Yayınları.
- Anday, M. C. (1978). *Yasak*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Anday, M. C. (1982). *Paris Yazıları*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Anday, M.C. ve Turgenyev, I.S. (1983). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Anday, M. C. (1984a). *Açıklığa Doğru*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Anday, M. C. (1984b). *Gelişen Komedy*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Anday, M. C. (1992a). *Yiten Söz*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, M. C. (1992b). *Aldanma Ki...* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Anday, M. C. (1994a). *İmge Ormanları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, M. C. (1994b). *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği*. (3. basım) İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Anday, M. C. (1994c). *Geleceği Yaşamak*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, M. C. (1999). *Geçmişin Geleceği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Anday, M. C. (2001). *Çok Sesli Toplum*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, M. C. (2002). *Felsefesiz Yaşamak*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, M. C. (2008a). *Bir Defterden*. (Derleyen: S. Sönmez). İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2008b). *Açık Pencere "Toplu Yazılar 1"*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2009a). *Bakır Çağı "Toplu Yazılar 2"*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2009b). *Akan Zaman Duran Zaman*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2012). *Gökyüzü Haritası "Toplu Yazılar 3"*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2014a). *Toplu Oyunlar I*. (3. Basım) İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2014b). *Toplu Oyunlar II*. (3. Basım) İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2015). *Dakika Atlamadan*. (Derleyen: Y. Armağan). İstanbul: Everest Yayınları.
- Aristoteles. (2012). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev: İ. Bayramoğlu). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi.
- Ergün, Selda (2012). Oyuncu Yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. ISSN 1308- 2698 Özel Sayı, 69.
- Esen, U. ve Tanyel, B. (1997). Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine. *Mimesis Tiyatro/Çeviri - Araştırma Dergisi*, Cilt:6, Sayı:6, ISSN 1300-9567, 344-353-354.
- Hızlan, D. (2000). Şiiri Siz Tamamlayın. *Kitap-lık Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:39, s.92.
- Kabacalı, A. (1991). *Ölümsüzlük Yolunda Melih Cevdet Anday*. İstanbul: Tüm Fuarçılık Yapım A.Ş.
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karaboğa, K. (2005). Sistemin Kısa Tarihçesi. *Mimesis Tiyatro/Çeviri - Araştırma Dergisi*, Cilt:11, Sayı:11, 127-137.
- Magarshack, D. (1980). *Stanislavsky on the Art of the Stage*. Grate Britain: Whitsable Litho Ltd.
- Moore, S. (2016). *Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı Stanislavski Sistemi*. (4. Basım) İstanbul: bgst Yayınları.
- Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Yayınları.
- Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk Tarihi Başlangıcından XIX. Yüzyıla*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oral, Z. (1988). Edebiyatımızda On İnsan Bin Yaşam. *Milliyet Sanat*, Sayı: 198, s. 3-6-7.
- Özüaydın, N.U. (2011). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Özüaydın, N.U. (2015). Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Coşku Belleğinin Analizi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. ISSN 1300-1523, 26.
- Saçlıoğlu, M.Z. (2003). *A'dan Z'ye Melih Cevdet Anday*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Stanislavski, K. (1999). *Bir Rol Yaratmak*. (Çev: Ç. Genç, F. Güllü, B. Tanyel). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Stanislavski, K. (2011a). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (Çev: S. Taşer). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (2011b). *Sanat Yaşamım*. (Çev: S. Taşer). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (2012). *Bir Karakter Yaratmak*. (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (2013). *Oyuncunun El Kitabı*. (Çev: O. Akınhay). (2. Basım) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sönmez, S. ve Armağan, Y. (2016). *Melih Cevdet Anday Dünyada Geçirdim Çocukluğumu*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Şener, S. (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

- Şener, S. (2014). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada*. (Çev: C. Yalas, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren). İstanbul: bgst Yayınları.
- Veli, O. (1982). *Bütün Şiirleri*. (Derleyen: A. Bezirci) (16. Basım) İstanbul: Can Yayınları
- Whyman, R. (2008). *Oyunculukta Stanislavski Sistemi Modern Performans Alanındaki Mirası ve Etkisi*. (Çev: H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Yüksel, A. (1981). *Yapısalcılık Ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne*. İstanbul: Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi
- Yüksel, A. (1993). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- (1994). Melih Cevdet Anday'ın Yanıtları. *Sombahar İki Aylık Şiir Dergisi*, Yıl: 4, Sayı.23, s.27.

