



**STANİSLAVSKİ SİSTEMİNDE
FİZİKSEL EYLEMLER YÖNTEMİNİN
İNCELENMESİ VE BİR UYGULAMA
Sanatta Yeterlik Tezi**

Süleyman KARAAHMET

Eskişehir, 2023

**STANİSLAVSKİ SİSTEMİNDE FİZİKSEL EYLEMLER YÖNTEMİNİN
İNCELENMESİ VE BİR UYGULAMA**

SÜLEYMAN KARAAHMET

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Sahne Sanatları Anasanat Dalı / Tiyatro Sanat Dalı
Danışman: Prof. Erol İPEKLİ**

**Eskişehir Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Ocak, 2023**

ÖZET

STANİSLAVSKİ SİSTEMİNDE FİZİKSEL EYLEMLER YÖNTEMİNİN İNCELENMESİ VE BİR UYGULAMA

Süleyman Karaahmet

Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Tiyatro Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak, 2023

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Stanislavski döneminin tiyatro anlayışını kökten değiştirmiş evrensel ve çağdaş bir tiyatro insanıdır. Onun evrenselliği, yönetmenlik ve oyunculuk alanında, Rusya’da başlatmış olduğu dönüşümün dünyaya yayılmasındandır. Onu çağdaş kılan özelliği ise, geliştirdiği oyunculuk yönteminin hala geçerliliğe sahip olmasıdır.

Stanislavski, eserlerinin yeni çevirileriyle ve sistemine dair çıkan kitaplarla, oyunculuk çalışmaları ve gerçekçi oyunculuğu merkeze alan sahneleme yöntemleri adına günümüzde hala önemini korumaktadır. Özellikle de kuramının özünü oluşturan Fiziksel Eylemler Yöntemi son dönemde daha fazla ilgi çeker olmuştur.

Bu çalışmada üç aşamalı bir yol izlenmiştir. Önce Stanislavski’nin Fiziksel Eylemler Yöntemi incelenmiş ve elde edilen bulgular kullanılarak bir prova dizgesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu prova dizgesi adım adım takip edilerek Athol Fugard’ın ‘Domuz Ahır’ metnine uyarlanmıştır. Son olarak belirtilen adımlarla oyun sahneye taşınmıştır.

Bu çalışmanın amacı Fiziksel Eylemler Yöntemi kullanılarak oyunculuk temelli bir sahneleme çalışması yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Stanislavski, Fiziksel Eylemler Yöntemi, Oyunculuk

ABSTRACT

CASE STUDY AND THE PRACTICE OF THE METHOD OF PHYSICAL ACTIONS IN STANISLAVSKI

Süleyman Karaahmet

Department of Performing Arts
Art Branch of Theatre

Anadolu University, Institute of Fine Arts, January, 2023

Advisor: Prof. Erol İpekli

Stanislavski is a universal and contemporary theatre person who radically changed the understanding of theatre. His universality is due to the spread of the transformation he started in Russia in the field of directing and acting. The feature that makes him contemporary is that the acting method he developed is still valid.

Stanislavski, with new translations of his works and books on his system, still maintains his importance today in terms of acting studies and staging methods that centre realistic acting. Especially, the Method of Physical Actions, which constitutes the core of his theory, has recently attracted more attention.

In this study, a three-stage path was followed. First, Stanislavski's Method of Physical Actions was examined and a rehearsal system was tried to be created using the findings. This rehearsal sequence was followed step by step and adapted to Athol Fugard's 'A Place with the Pigs ' play. Finally, the play was brought to the stage with the steps aforementioned.

The aim of this study is to make an acting based staging using the Physical Actions Method.

Keywords: Stanislavski, Method of Physical Actions, Acting

18.01.2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla 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.

Süleyman KARAAHMET

TEŞEKKÜR

Bir teşekkür yazısı kaleme alma çabası, çalışmanın tamamlanmış olduğunu gösterir; en azından yazarı tarafından. Ancak konu tiyatro olduğunda, hiçbir çalışma tamamlanmış sayılmaz. Bir sanat eseri, bir araştırma, daha kapsayıcı bir ifade ile sanatsal yaklaşımlar, her zaman değişime ve gelişime açıktır. Bu teze de o gözle bakmaktayım.

Bir akademisyen olarak hem eğitim hem de kendi oyunculuk ve yönetmenlik çalışmalarında, Stanislavski, her zaman en önemli başvuru kaynağım olmuştur. Tiyatro bölümüne girdiğim andan itibaren, onu araştırmaya ve anlamaya çalıştım. Hala da gayem bu yöndedir.

Okulum, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, koridorlarına adım attığım 1999 yılından bugüne bana yuva olmaya devam etmektedir. Bana katkısı olan hocalarıma teşekkür etmek isterim; özellikle de ustalarım Ergin Orbey ve Erol Keskin'e. Üzerimde emekleri büyüktür. Aynı şekilde bu tez çalışmasının öncesinde ve sonrasında hep yanımda olan tez danışmanım Prof. Erol İpekli'ye çok teşekkür ederim.

Rol arkadaşım Derya Dobrişan'a, oyunda rejî asistanlığını yapan Yaprak Sevgen'e, hiçbir zaman desteğini esirgemeyen Murat Gölgele'ye ve yalnız bu çalışmada değil, tüm oyunculuk serüvenimde bana destek olan Tansu Biçer, Tülin Özen, Gökhan Soylu ve Polat Bilgin'e ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

Ve tabî ki her zaman yanımda olan eşim Elçin, oğullarım Ömer ve Ali; sabrınız, sevginiz ve desteğiniz için sonsuz teşekkürler, iyi ki varsınız...

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	6
1.2. Amaç.....	7
2. YÖNTEM.....	8
3. STANISLAVSKI SİSTEMİ VE FİZİKSEL EYLEMLER YÖNTEMİ.....	8
3.1. Konstantin Stanislavski.....	8
3.2. Psikolojik Eylemler Yöntemi.....	13
3.2.1. Duyu belleği.....	15
3.2.2. Sihirli eğer.....	15
3.3. Fiziksel Eylemler Yöntemi.....	17
3.3.1. Bilimsel yaklaşımlar.....	19
4. ‘DOMUZ AHIRI’ OYUNUNUN PROVA AŞAMALARI.....	23
4.1. Ön Çalışma.....	23
4.1.1. Oyunun geniş bir özetinin çıkartılması.....	23
4.1.2. Özet vasıtası ile belirlenen temel eylemlere yönelik doğaçlama çalışmaları.....	25
4.1.3. Üstün görev taslağının belirlenmesi.....	26
4.2. Metin İle Çalışma.....	27
4.2.1. Diyalogların incelenmesi.....	27
4.2.2. Metinden önemli sahne ve anların seçilmesi.....	34
4.2.2.1. <i>Seçili sahnelerin öncesi ve sonrasına dair doğaçlama çalışmaları.....</i>	34
4.2.2.2. <i>Oyuncuların seçili sahneleri kendi</i>	

<i>cümleleriyle oynamaları</i>	38
4.2.3. Metnin olaylara bölünmesi.....	39
4.2.4. Üstün görevin netleşmesi.....	45
4.2.5. Her bir olaydaki isteğin ve fiziksel eylemin belirlenmesi.....	46
4.3. Prova Aşaması.....	55
4.3.1. Fiziksel eylemler haritası.....	55
4.3.2. Adaptasyon (Uyarlama).....	57
4.3.3. Tempo-Ritim.....	58
4.3.4. Kesintisiz eylem çizgisi.....	59
4.3.5. Tavır.....	60
4.3.6. Karakter.....	61
5. SAHNELEME ÇALIŞMASI.....	63
5.1. Yorum.....	64
5.2. Ön oyun.....	65
5.3. Dekor.....	66
5.4. Işık.....	67
5.5. Müzik ve Efekt.....	69
5.6. Kostüm ve Aksesuar.....	71
5.7. Sahneleme Metni.....	72
6. SONUÇ.....	73
KAYNAKÇA.....	75
EKLER.....	79
ÖZGEÇMİŞ.....	132

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi ve sanat birbirlerine paralel gelişmiştir. İnsan, tarih boyunca gerek hayatta kalmak gerekse de yaşamına estetik değer katabilmek için çeşitli uğraşlar içine girmiştir. Bundan binlerce yıl önce ilkel kabilenin erkekleri mamut avlayabilmek için bir araya gelir ve kendilerince oluşturdukları dans figürleri ve seslerle mamutu bataklığa sıkıştırırlardı. Bir anlamda geliştirdikleri bu teatral gösteri yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak içindir. Sonrasında bu gösteriler, inandıkları güçlere tapınma şekline yani ritüellere dönüşmüştür. (Segal&İlin, 2021, s.69-71) Bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri bu aktiviteyle beraber insanoğlunun 73.000 yıl önce Orta Taş Devrinde silisli zemin pulu üzerine aşı boyasıyla çizilen çapraz çizgili desenler yaptığı bilinmektedir. Bu sanatsal çizimler Homosapienlerin farklı teknikler kullanarak grafik ve sanatsal tasarımlar yaptığını göstermektedir. (Henshilwood, 2018, s.1) Oyunculüğün kökenlerinin de diğer ana sanat dallarında olduğu gibi, insanlığın var oluşuna kadar dayanmakta olduğu bilinmektedir.

En az bir anlatıcının ve bir dinleyicinin olduğu herhangi bir yerde tiyatrodan söz edilebilir. Brook, bunu en yalın haliyle ifade etmiştir: “Herhangi bir boş mekânı alır, işte burası bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş mekânın ortasında yürüyerek geçer ve bir başkası da bu adamı gözleriyle izler, işte tiyatro etkinliği için bize gereken şey bu kadardır.” (Brook, 2010, s.11) İnsanoğlunun iki temel itkisi, iletişim kurmak ve oyun oynamak, bu sanatın çıkışına kaynaklık etmiştir.

Oyunun, kültürlerden daha eski olduğunu belirten Huizinga’ya göre: “Kültür kavramını ne kadar daraltsak da bu kavram her halükârda bir insan toplumunun varlığını gerektirir ve hayvanlar kendilerine oyun oynamalarını öğretmesi için insanın gelmesini beklememişlerdir.” (Huizinga, 2013, s. 16) Oyun oynamak canlının özü ile ilgilidir:

“İnsan özü gereği ölümlüdür, özü gereği işçidir, özü gereği savaşçıdır, özü gereği sevicidir ve özü gereği oyuncudur. Ölüm, iş, egemenlik, sevgi ve oyun insan var oluşunun gizemli ve çok anlamlı temel gerilim dokusunu ve anahtarını meydana getirir.” (Fink, 2015, s. 14)

Oyun oynamak, daha çok dışsal bir hareket gibi görünse de “Oynamak, çoğu zaman varlığını duyurmayan, maksadını ise daha da az belli eden yaratıcı, denge

bozucu bir eylemdir.” (Schechner, 2015, 57) Bu yanıyla da içgüdüsel bir davranış biçimidir.

Aynı şekilde, iletişim kurmak da varoluşsal bir zorunluluktur. İnsan olmanın ve yaşamı sürdürmenin temel öğelerinden sayılabilir. Hayatta kalmanın ana unsuru bilgidir. Bilginin paylaşımı ise iletişimle mümkündür.

Çelenk, önce Mitosun, yani söylencenin var olduğundan söz etmektedir. Ona göre bilge sözü olan Logos ve ozan sözü olan Epos daha sonra gelmekte; bu da kutsal doğa törenlerinin ritüelistik biçimini belirlemektedir. (Çelenk, 2000, s. 117) Kutsal doğa törenleri topluluklar arası iletişimin bir başka ayağı iken, ritüellerin biçimsel gelişimi aynı zamanda da tiyatronun oluşumunu şekillendirmiştir.

Çalışlara göre: “Tiyatronun bütün öbür sanatlardan ayrı özgül özelliği, tiyatroda yaratım süreci ile alımlama sürecinin eşzamanlı olmasıdır.” (Çalışlar, 1993, s. 11) Tiyatro bu yönüyle kolektif bir sanattır. Bir yandan dönemin toplumsal yapısına göre şekillenirken bir yandan da o toplumu şekillendirir. Buna rağmen bağımsız ve içe dönük yapısını da koruduğu düşünülebilir:

“Bilimden ve hatta felsefeden farklı olarak sanat yapıtı, normal algılanan dünya ile, nesneler dünyası ile ilgili olarak bize bir şey bildirmez. Ondan yine felsefe ve bilimden farklı olarak hiçbir olay veya yasa ileri sürülmez ve yine bilim ve felsefeden farklı olarak onda hiçbir şey, doğru veya yanlış değildir. Sanat, olsa olsa sanatçının dünyasını, onun gerçeğini bize anlatır. Bu gerçek ise şüphesiz, bilim ve felsefede alışlagelen anlamda nesnel veya evrensel bir gerçek değildir, öznel ve kişisel bir gerçektir.” (Arslan, 2017, 35)

Bu sanatın ister oynama güdüsüyle ister iletişim ihtiyacıyla ya da ritüelistik törenlerin bir uzantısı olarak doğmuş olsun, kuramsal olarak hatlarının çizilebilmesi için, tasarlanmış bir biçime ihtiyacı vardır. Biçimi şekillendirecek olan içeriktir ama aynı zamanda biçim de içeriği belirlemektedir. Her türlü toplumsal değişimle birlikte, bu ikisi birbirlerine paralel olarak dönüşüme uğramakta ve tiyatronun yeni nesillere güncel hali ile aktarımını sağlamaktadır. Günümüze yaklaşıldığında da sanatsal dönüşüm, zamanın isterlerine koşut bir şekilde gerçekleşmiştir.

19. Yüzyılın sonlarına doğru yaşanan gelişmeler, hem o dönem insanının yaşam biçimini değiştirmiş hem de bu değişime koşut olarak yeni insan modelini şekillendirmiştir. Whyman, bu gelişim ve dönüşüme dair şu bilgileri aktarmaktadır:

“Sanayileşmenin başlamasıyla, 1886’da motorlu taşıtların, 1895’te ilk hareketli filmlerin, 1903’te uçağın icat edilmesiyle on dokuzuncu yüzyılın sonlarında makineler çağı başlarken başat bir kavram ortaya çıktı. Modernizmin makine takıntısı insan bedeninin kavramsallaştırılma biçimine kadar uzanınca insan bedeni tinsel boyut taşıyan bir makine olarak algılanır oldu.” (Whyman, 2012, s. 16)

Modernizm, şehirlere göç ve endüstrideki gelişimler, bu makinenin içerisindeki tinsel boyutun da dönüşüme uğramasını sağlamıştır. Bu dönüşüme ayak uydurmaya çalışan sanatçılar da bireysel dertlerden, romantik acılardan ve buhran dolu duygulardan uzaklaşıp, yaşam savaşı ve onun koşulları üzerine çalışmaya başlamışlardır. (Şener, 1991, s. 185) Toplumsal değişime koşut olarak, sanatsal olanın biçim ve içeriği, dönemin ruhuna uygun olarak tekrar oluşmuştur. Değişim sadece endüstride olmamış, onunla birlikte bilimsel gelişmelerde de yaşanmıştır:

“XIX. yüzyılda tiyatroyu etkileyen bir başka etken de bilimdeki gelişimdir. Bir yandan endüstriye yararlı bilim gelişir ve teknolojiye doğru yönelirken, öte yandan idealist felsefenin yerini materyalist felsefe alır. Bilim, endüstrinin hizmetine girmesinin sonucu olarak daha kapsayıcıdır, daha kolay anlaşılır ve senteze yöneliktir. Çeşitli bilimler birbirlerine yaklaşmaktadır.” (Şener, 1991, s. 185)

Farklı disiplinlerin kaynaşması sonucunda, Wilhelm Wundt ve Gustav Fechner gibi psikoloji odaklı felsefecilerin yaklaşımları sebebiyle psikoloji, bir bilim olarak ortaya çıkabilmiştir. (Whyman, 2012, s. 25) Aynı şekilde, edebiyat ve sanat çevreleri de bilimsel gelişmelere kayıtsız kalamamış, bu da kuramsal açıdan yeni yaklaşımları doğurmuştur. Şener’in aktarımıyla: “Fizyolojide Claude Bernard’ın Psikolojide Sigmund Freud’un bulguları yazını aynı biçimde etkilemiştir. Gerçekçi kuramın odağını oluşturan ‘çevresine yazgılı’ insan düşüncesi bilimsel bulguların ürünüdür.” (Şener, 1991, s. 186) Bilimde ve düşünce dünyasında yaşanan bu yeni gelişmeler ve oluşan farklı bakış açıları, ‘makineler çağına’ uyumlanmaya çalışan ‘modern’ insanın, bedeni ile yeni bir ilişkilene yoluna gitmesine de önayak olmuştur:

“19. yüzyılın sonunda bedenle ilişkiler değişti. (...) Tıp teknolojisiyle görünür ve erişilir kılınan, öznenin kimliğinin ikamet ettiği beden artık hayal edilen ya da temsili değil, tümüyle gerçek bir şeydir. Dünyanın gösterimleri bu gerçek beden sayesinde mümkündür. Beden, dünyanın duygular ve algılarla kavranmasını mümkün kılan, dışarıyla içeriğin ara yüzüdür. (...) 20. yüzyılın başında dış bedene böyle bir ayrıcalık verilmesi Freud ve onun, heyecan ve duyguların kendilerini bedenin içinde ve üzerinde somut bir şekilde göstereceği düşüncesinin yarattığı etkiyle birleşti. Bedenin böyle, yaşantılarımızı

yaşantılama süreci sırasında yerleşen çağrışımlar sayesinde bütünleştiği, tüm yaşantılarımızın ve fiziksel duyularımızın bütünü olarak görülmesi bugünün tiyatrosunun içinde yer aldığı geleneğin tarihsel bir anlayışını aktarmaktadır.” (Feral, 2019, s. 244)

Dönemin tiyatro insanı Stanislavski de çağının bilimsel gelişmelerini ve sanatsal yaklaşımlarını yakından takip etmekte; zihin ve beden ilişkisini, geliştirmeye çalıştığı tiyatro kuramı açısından çözümlemeye çalışmaktadır:

“Gerçek tutkuyu, onun yerini tutanı, çirkin teatral benzetmesini değil, doğrudan doğruya kendisini kim, nasıl yaratır? Pek çokları bu soruya ‘yetenek ve esinle’ diye karşılık vereceklerdir. Beylik ve zaman aşımına uğramış bir laftır bu, sorunun cevabı değil. Ayrıca, yeteneğin yanı sıra içsel-tinsel bir tekniğin varlığı gerekmektedir. Aksi halde, üstün bilinçli yaratıcı tipinin doğal ve bilinçli doğumunu sağlamak için insanın ruhuna yaklaştıracak gerçek psikolojik ve fizyolojik yolu bu teknik olmadan kimse bulamaz.” (Stanislavski, 2011’a, s. 472)

Felsefeci Friedrich Wilhelm von Schelling, Stanislavski’nin etkilendiği isimlerden birisidir. Stanislavski onun ‘Doğa görünür Tin, Tin de görünmez doğadır’ önermesi üzerinden, Doğa Felsefesi ile ilgilenmeye başlamıştır. (Whyman, 2012, s. 25) Stanislavski’nin takip ettiği isimlerden biri de Faddeev’dir:

“Stanislavski için önemli bir başvuru eseri Tikhon Faddeev’in 1913’te yayımlanan Psychology adlı kitabıydı; bu kitaptan kısa ama önemli alıntılar yaptı. (...) Faddeev, birbiriyle bağlantılı olan duygu ve imgelerin ve arzu ya da iradeye dayalı çaba gibi ruhsal durumların devinime yol açtıklarını yazar.” (Whyman, 2012, s. 32-33)

Dönemin bilimsel bulgularını yakından takip eden Stanislavski, geliştirmekte olduğu oyunculuk sisteminde, bilinç ve bilinçdışı kavramlarını sıklıkla kullanmaktadır. Asıl amacı bilinç yolu ile bilinçdışına ulaşmak olan (Stanislavski, 1996, s. 75) Stanislavski, ruh ile bedenin uyumunu yakalamaya çalışmıştır. Ona göre tüm yönelimler fiziksel ve aynı zamanda psikolojik olabilirdi (Stanislavski, 2011b, s. 63) ve bilinçli bir yaklaşım ancak oyuncunun duygularını tetiklediği sürece teatral açıdan işlevseldir. (Stanislavski, 2011b, s. 61)

Stanislavski tamamen gerçeklikle ilgilenmiş; sahnede onu yaratmanın yolları üzerine çalışmıştır. En önemlisiyse, yeni yapıyı eskinin tuğlaları üzerinden inşa edemeyeceğinin farkında olmasıdır. Yeniyi yaratmak için önce eski dönemden kalma anlayışla mücadele etmek zorundadır:

“Sanatı yenileme amacıyla giriştiğimiz yıkıcı ve devrimci atılımımızda oyunculukta olsun, sahnede kullanılan eşyada, dekorda, giysilerde, piyesin yorumunda, perdede, kısaca, tiyatronun ve piyesin neyinde ve neresinde olursa olsun, karşımıza çıkan her türlü basmakalıpçılığa savaş ilan ettik.” (Stanislavski, 2011’a, s. 322)

Stanislavski’nin, çıktığı bu yolda, en büyük kılavuzu, ‘sahne gerçekliğini’ yaratma arzusudur. Ancak, gerçekliği bire bir kopyalamaktan ziyade, yaşamdan kopmadan, sanatsal bir bakış açısıyla onu sahnede yeniden var etme yanlısıdır. Şener’in ifadesiyle “Yaşam, gerçeğe benzeyen biçimler içinde yansıtılacak fakat yüzey gerçekçiliğinden kaçınılacaktır. Stanislavski, somut gerçeklere bağlı kalmaktan, aynı zamanda yaşamın dirimini gözden kaçırmamaktan yanadır.” (Şener, 1991, s. 243) Ona göre hem yaşamda hem de sahne üzerinde, gerçekleştirilen eylemler ile o eylemin sebepleri yani onları tetikleyen faktörler arasında sıkı bir ilişki vardır; yani rolün fiziksel yansıması ile ruhsal yapısı birbirinden ayrılamayacak şekilde bağlıdır. (Stanislavski, 2015. S. 49) Önemli olan, bu bağlantının, sahnede rol üzerinden kurulabileceği bir sistem yaratmaktır.

Karaboğa’ya göre o, geliştirdiği oyunculuk sistemini bir süreç olarak görmüştür; asıl hedef olan yaratıcılığın ve gerçekliğin yakalanabilmesi noktasında sistem bir araçtır (Karaboğa, 2012, s.61) ve bu yapısı gereği de değişime açıktır. Bu sebeple de Stanislavski, yaşamının son anına kadar sistemi geliştirmeye çalışmıştır. Sistemin çıkış noktasına dair “Yönetmen birçok şeyin üstesinden gelebilirse de her şeyin üstesinden gelemmez. İşin en önemli yanı oyuncuya kalmıştır. İşte bu yüzden ona yardım edebilmelidir.” (Stanislavski, 2011’a, s. 199) cümleleri söyleyen Stanislavski, sistemin odağına da gene oyuncuyu ve oyuncululuğu koymaktadır:

“Tiyatro başarısını sürdürüyordu, seyirciyi koyacak yer bulamıyorduk, her şey başarıyla sonuçlanıyordu. Fakat gerçek işlevimizin bilincinde olan pek azımızın içini de kuşkunun kurtları kemirmekteydi. Perspektifini yitirmiş bir sahne yönetmeni ve içi taşlaşmış bir oyuncu olarak tiyatroya, bütün oyunculara ve kendime bir şey yapmam gerekmekteydi.” (Stanislavski, 2011a, s. 425)

Kurduğu sistemin ilk yaklaşımı Psikolojik Eylemler üzerinedir. “Stanislavski’nin bu ilk aşamada temel odak noktası coşku/duyu belleği’ydi. Oyuncunun, yönetmenin yardımıyla bir kez ruhsal gerçekliği (içsel değerleri) oluşturmayı başardığında, fiziksel olanın kendiliğinden ortaya çıkacağını savunuyordu.” (Ergün, 2012, s. 69) Ancak Psikolojik Eylemler Yöntemi, ilerleyen yıllarda bir dönüşüme uğrayacaktır. Özellikle

de 1930'lu yıllardan sonraki çalışmalarında, Stanislavski, yöntem içerisinde yeni arayışlara girecektir. (Moore, 2009, s. 10) Sistemin yeni modeli, oyuncuların, uzun masa başı çalışmaları yerine, oyunu okuduktan hemen sonra, sahnede, metindeki eylemler üzerinden bir çalışma yürütmeleri yönünde olmuştur; Stanislavski bu modelin adını da Fiziksel Eylemler Yöntemi olarak belirlemiştir. (Whyman, 2012, s. 62) Bu yeni yöntemin temelini, öteden beri yakalamaya çalıştığı ruh-beden ilişkisi oluşturmaktadır.

Stanislavski, bu ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır: “Aslında her fiziksel eylemde, fiziksel eylemi doğuran bir iç psikolojik dürtü bulunur; keza, her psikolojik içsel eylemde, hareketin psişik doğasını dışa yansıtan bir fiziksel eylem söz konusudur.” (Stanislavski, 2015. S. 10) Başka bir deyişle, yaşamda her duygu mutlaka bir eylem yaratmakta ve her eylem de bir duyguyu barındırmaktadır. Temel amaçsa, sahne üstünde gerçekliği var edecek yaratıcı ruh durumuna ulaşmaktır:

“Acaba, esinin daha sık belirmesini sağlayabilmek amacıyla yaratıcı ruh durumunu yaratmanın herhangi teknik bir yolu yok mudur? Bu, yapay araçlarla esin yaratmak istediğim anlamına gelmez. Böyle bir şey olanak dışıdır çünkü. Benim öğretmek istediğim, istenç yoluyla esinin belirmesini sağlamak için elverişli koşul nasıl yaratılabilir sorunuuydu. Bu koşulun varlığı, esinin aktörü etkilemesini son derece kolaylaştırıyordu. Daha sonra öğrendiğime göre, yaratıcı ruh durumu, esinin kolayca doğmasını sağlayan ruhsal ve fiziksel ruh durumudur.” (Stanislavski, 2011a, s. 459)

Stanislavski hem tiyatro hem de oyunculuğa dair kalıpları kırma uğraşısı içerisinde olmuştur. O, bir yandan, dönemin star oyunculuk modelinin yarattığı abartılı oyunculuk tarzına, alışageldik işlevsiz sahne düzenlemesi uygulamalarına ve özensiz yazılmış oyun metinlerine karşı çıkarken (Çalışlar, 1996, s. 17) bir yandan da üzerine çalıştığı sistemle yeni bir oyunculuk disiplini var etme gayretinde bulunmuştur.

1.1. Problem

Stanislavski'nin kitapları, bu metoda dair en temel kaynaklardır. Ancak Stanislavski hayattayken yalnızca tek kitabı 1936 yılında basılmış, diğer kitaplar ise ondan kalan çalışma notlarının derlenmesi sonucu oluşturulmuştur. (Stanislavski, 2011b, s. 8) Bunun dışında bir başka sorun ise, diğer iki kitabın ilkinden 13 ve 25 yıl sonra basılmalarıdır; bu yüzden sistem uzun yıllar bir bütün olarak algılanamamıştır. (Kahan, 1985, s. 47) Eldeki kitapların, bölümlerinin bazı kısımlarda tekrara düşmesi, bazı noktalarda ise tutarsızlıklar taşıması ve de sistemin, özellikle de yaşamının son

evrelerine tekabül eden Fiziksel Eylemler Yönteminin, uygulanaşına dair kesin bir metot sunamayışının açıklaması da bu olabilir:

“Stanislavski hayattayken sansür ve ekonomik kaygılar nedeni ile kitaplarını Amerika’da yayımlatmıştır ama kitaplar sanatçı yerine, bir çevirmen tarafından taslaklarının yayına hazırlanması ile oluşmuştur. Bu kitapların basımları, ticari kaygıları olan yayımcılar tarafından kısaltılmış ve değıştirilmiş uyarlamaları kullanılarak gerçekleştirilmiştir. İngilizce kitaplar orijinallerine göre yalnızca belirgin biçimde kısa değildir, aynı zamanda terimler tutarsız ve zaman zaman hatalı biçimde de çevrilmiştir.” (Ergün, 2012, s. 71)

Öte yandan, Stanislavski, felsefesi, hedefi ve alıştırımlarıyla bütünlüklü bir yöntem oluşturmıştır. (Karaboğa, 2012, s. 80) Sistem, sadece oyunculuğa dair bir çalışmayla değil, rejinin tüm etmenleriyle bağlantılı olması sebebiyle, aynı zamanda sahneye koyma uygulamasıyla da ilişkilidir. Yönetmenin yorumunun sahnedeki canlı yansıması oyuncudur. Sistem, bir yandan oyuncunun yaratım sürecini beslerken, bir yandan da onun, sahnedeki bütün aktarım araçlarıyla ilişkisini belirlemektedir.

Bu noktadan hareketle, sistemin pratikte uygulanışı ve bu uygulama vasıtasıyla, bir oyun üzerinden, karakter yaratım çalışması olanaklı mıdır? Ve sistemin ana öğelerinin kullanımıyla bir sahne uygulaması gerçekleştirmek mümkün müdür? Çalışmada, bu sorulara yanıt aranacaktır.

1.2. Amaç

Birçok yazar ve kuramcı sistem ile yakından ilgilenmiş ve hem Stanislavski hem de yöntemine dair birçok kitap ve makale yazılmıştır. Bu çalışmalar kopuklukları anlamlandırmak ve eksik noktaları tamamlamak amacıyla hazırlanmıştır. Ancak yukarıda bahsi geçen sebeplerden dolayı hepsi öznel bakış açıları taşıyan yoruma açık kaynaklardır.

Karşıma iki seçenek çıkmaktadır; birincisi, sistemin eksik bulunarak tamamen reddedilmesidir. İkincisi ise, sistemin, tüm eksikliklerine rağmen, özünü koruduğu ve önerdiği yöntemsel alıştırımlarla hala geçerlilik taşıyan bir metot olduğu düşüncesiyle, sahne üzerinde uygulanmasıdır.

Karaboğa, sisteme dair şu ifadeleri kullanmaktadır: “Stanislavski’nin, 1906’dan 1938’e kadar uzanan uzun soluklu yöntemselleştirme çalışmasını birkaç teknik şablona

indirmek büyük haksızlık olur, yöntem kendisinin de belirttiği gibi bir reçete değildir, sürekli kendisini yenilemedikçe, ondan söz edilemez.” (Karaboğa, 2012, s.60)

Çalışmada, bu noktadan hareketle, literatürde var olan kaynaklar kullanılarak hem sistem pratikte sınanacak hem de mümkün olduğunca sistemin gelişmesine ve yenilenmesine katkıda bulunulmaya çalışılacaktır.

Çalışma, bu amaç doğrultusunda, şu temel sorulara yanıt arayacaktır:

- Eldeki kaynakların ortak noktaları derlenip, prova için sistemli bir dizge oluşturarak, bir çalışma modeline ulaşmak mümkün müdür?
- Bu çalışma modeli ile Athol Fugard’ın ‘Domuz Ahır’ oyunu üzerinde bir karakter çalışması ve bir sahne uygulaması yapılabilir mi?

2. YÖNTEM

Bu çalışmada yöntem olarak, sırasıyla üç adım izlenmiştir:

İlk olarak Fiziksel Eylemler Yöntemi ile ilgili alan taraması yapılmıştır.

İkinci olarak, alan taraması sonucunda ulaşılan kaynaklar incelenip, sistemin işleyişine dair ortak noktalar saptanmış; bu noktalardan hareketle de provada takip edilecek bir dizge oluşturulmuştur.

Ve son olarak da eldeki bu dizge adım adım takip edilerek, Athol Fugard’ın ‘Domuz Ahır’ oyunundaki karakterler üzerine bir çalışma yapılmış ve bu çalışmanın verileri kullanılarak, oyunun bütünü seyirci karşısına çıkacak şekilde hazırlanmıştır.

3. STANISLAVSKI SİSTEMİ VE FİZİKSEL EYLEMLER YÖNTEMİ

3.1. Konstantin Stanislavski

Candan’a göre “Stanislavski, oyunculuk üzerine yöntem geliştiren ilk büyük sanatçıdır. Öyle ki yüzyıl boyunca etkili olmuş, ardından gelen tüm yaratıcılar kendi geliştirdikleri kuram üzerinden onunla hesaplaşmak zorunda kalmıştır.” (Candan, 2003, s. 32) Onun başarısının nedeni çalışmalarının merkezine tüm yönleriyle insan doğasını koymasıyla ilgilidir. Yöntemi, insan gerçekliğinin, dıştan ve içten, maddi ve manevi, bedensel ve ruhsal bir bileşim olduğu inancına dayanmaktadır. Ona göre, fiziksel olanla

ve ruhsal olan bölünemez bir şekilde birbirine bağlıdır. (Jones, 1986, s. 38) Onun en büyük özelliği oyunculuktan gelip, yönetmenliğe ve eğitimciliğe geçmiş bir kuramcı olmasıdır. Kahan’a göre, onun oyunculğun yanı sıra yapımcı ve yönetmen olması, sahne üzerinde ‘başarılı bir karakter yaratma’ sorununa daha geniş perspektiften bakabilmesini sağlamıştır. (Kahan, 1985, s. 46)

‘Sanat Yaşamım’ adlı biyografik kitapta, çocukluğundaki ilk sahne deneyimini aktaran Stanislavski, oyun sırasında kendisinden istenilen tek şeyin, elinde tuttuğu küçük sopayı, ateşe doğru yöneltip, onu yakıyor gibi yapması olduğunu anlatır fakat Stanislavski ‘mı’ gibi yapmak yerine, sopayı gerçekten de ateşe deşirmiş ve küçük çaplı bir yangın çıkartmıştır. Sonrasında da bu eylemi için şu ifadeyi kullanmıştır: “Odunu ateşe gerçekten koymak varken ve ben bunu yapabilecek durumdayken, ne diye sadece koyar gibi yapmalıydım. (...) Çünkü bir anlamı vardı bu hareketin; çok doğal olduğu kadar akla yatkın bir hareketti de.” (Stanislavski, 2011a, s. 22) Bu yaklaşım, Stanislavski’nin, hayatı boyunca sürececek çalışmalarının ve oyunculığa bakışının bir özeti gibidir.

1863 doğumlu tiyatro adamının hayatı Rusya’nın siyasal çalkantılı dönemine denk gelmektedir; 1881 yılında Çar II. Aleksandr’ın öldürülüşü, 1905 ve 1917 devrimleri ve daha ilerisinde Stalin yönetimi, Stanislavski’nin sanatsal çalışmalarının paralelinde yaşanmıştır. (Whyman, 2012, s. 24) Stanislavski, bir yandan geliştirmeye çalıştığı oyunculuk yönteminin kuramsal altyapısını hazırlamakta bir yandan da çevresindeki siyasal hareketliliğin tozu dumanı arasında sisteminin pratiğe uygulanışını deneyimlemeye çalışmaktadır. Hedefi sahne üzerinde gerçekçiliği yakalamaktır. Önünde örnek olarak ünlü oyuncu Şepkin vardır:

“Griboyedev, Gogol, Turgenyev, Ostrovski gibi yazarların yapıtlarıyla güçlenen gerçekçilik alanındaki yeni vurgular, St. Petesburg’da kök salmaya başladı. Gerçi bu yeni anlayış, (klasik tarzda oynayan birçok oyuncu) tarafından içtenlikle alkışlanmadıysa da başta Şepkin olmak üzere genç oyuncular tarafından benimsendi. (...) Moskova’daki oyuncular, bu denli tutucu değildiler; hatta ciddi gerçekçi oyunculugu seviyorlar ve bunu yaygınlaştırmak için de ellerinden geleni yapıyorlardı.” (Nutku, 1995, s. 150)

“Gerçeğe sadık ve realist oyunculugu Rus tiyatrosuna tanıştırması nedeniyle ‘realizmin babası’ olarak adlandırılan” (Moore, 2009, s. 31) Şepkin, kendi çabalarıyla bir oyunculuk rol modeli yaratmış olsa da ölümünün ardından geriye sadece ünü

kalmıştır. Stanislavski'nin hedefi ise tüm sanatçıların işine yarayabilecek, uygulanabilir bir sistem yaratmaktır.

Stanislavski öncelikle kendinden, kendi oyunculuk serüveninden yola çıkmıştır. Beneditti'ye göre: "Stanislavski 'doğuştan yetenekli' olsaydı, bir oyuncu olarak yeteneği –kimisine göre dehası- dolaysız ve kendiliğinden bir çıkış yolu bulmuş olsaydı 'Sistem' diye bir şey olmayacaktı." (Beneditti, 2012, s. 17) Ancak, sistemin özünü oluşturan, oyuncunun kendinden yola çıkarak hareket etmesi gerekliliği (Stanislavski, 1996a, s. 30) ve doğru fiziksel eylemler sonucunda, ortaya çıkan rolde 'yönelimlerin rol kişisine ama duyguların oyuncuya ait olması' yönteminin (Karaboğa, 2012, s. 74) aksine, sanat yaşamının ilk dönemlerinde, rolü el yordamı ile aramakta olduğu görülmektedir:

"Stanislavski, 1898 yılında Dançenko'ya yazdığı bir mektupta, oynayacağı 'Dorn' rolü ile ilgili belli kaygılarını şu sözlerle aktarır: "Bu rolü canlandırırken en çok korktuğum şey de kendi kişiliğimden çıkamamak, oyun kişisini kendim gibi oynamak... Dorn'u, tasarladığım gibi, yemeğe düşkünlüğü kalıbından belli olan tenör sesli bir Don Juan olarak canlandırırsam özgün bir yorum olur bence." (Çalışlar, 1996, s. 34)

Kahan'a göre, kendi oyunculuğundan memnun değildir; oynadığı karakterlerde gerçeği yakalamaktan daha çok yapay yollara sapmaktadır. (Kahan, 1985, s. 46) Ancak sonraki denemelerinin ve öğrencileriyle yaptığı çalışmaların sonucunda, eskiye ait tüm kalıpları kırmayı ve de oyunculuğa ve oyunculuk eğitimine yeni bakış açıları getirmeyi başaracaktır. Toporkov, Stanislavski'nin eğitim anlayışını şu cümlelerle özetler: "Dönemin diğer öğretmenlerinin kendilerine has kişisel özellikleri, genç oyuncuları eğitmek için kendilerine has becerileri vardı ama hepsinde eksik olan bir şey vardı. Sağlam bir teorik temel ve tutarlı bir eğitim yöntemi." (Toporkov, 2017, s. 20) Bu da onun, bir sistem yaratma konusuna titizlikle yaklaştığını göstermektedir.

Yüzyıllar boyu birçok sahneleme ve oynama biçimleri denenmiş ve hala da denenmektedir. Bu noktada Stanislavski Sistemi'nin önemi, batı tiyatrosu adına ilk kez, oyunculuk için bir gramer, bir yol haritası oluşturma çabasıdır. Karaboğa, 'Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks' adlı kitabında, Commedia dell'Arte oyunculuğunu istisna olarak göstermekle birlikte, "Batı Tiyatrosu'nda 20. yüzyıla gelinceye kadar yöntemselleştirilmiş bir oyunculuktan, net egzersizleri olan ve eğitimle kazanılan belli

bir oyunculuk disiplinininden bahsetmek oldukça zor görünmektedir” (Karaboğa, 2012, s.51) düşüncesini öne sürmektedir.

Toporkov ise: “Stanislavski yaratım sürecindeki belirsiz yönlerin çoğuna dair bizi aydınlattı ve bilinmeyen yan yollarda amaçsızca gezinmekten kurtardı.” (Toporkov, 2017, s. 16) diyerek Stanislavski’nin eğitim anlayışına vurgu yapmaktadır.

Bahsi geçen eğitim anlayışı, sahne üzerinde gerçeklik algısı yaratmayı amaçlamaktadır. Ancak Beneditti’nin de bahsettiği gibi: “Stanislavski’nin ‘Gerçeklik’ teriminden ne anladığını tanımlamak ve onu normalde bütünüyle olumsuz bir anlam yüklediği doğalcılıktan ayırtmak önemlidir.” (Beneditti, 2012, s. 30) Önündeki büyük engellerden bir tanesi de yapıtlarıyla seyirci ve eleştirmenler tarafından başarılı bulunduğu bir noktada, onlara rağmen yeni arayışlara yönelmektir. Nutku, şu şekilde aktarır:

“Stanislavski, Çar Fyodor’u sahnelerken, eski tarzdan tamamen uzak yepyeni, dekordan giysiye, sahne eşyalarından aksesuarlara ve ses etmenlerine kadar, seyircilerin ‘gözlerini kamaştıracak’ bir çalışmaya girdi. Sonraki yıllarda bu çalışması için ‘farkında olmadan yalnızca dışa önem veren, kaba bir doğalcılığa sapmışık’ diye itirafta bulunur.” (Nutku, 1995, s. 156)

O, Brahm, Antoine gibi yönetmenlerle birlikte realizmin uygulanış yöntemlerine açıklık getirmiş (Şener, 1991, s. 166) ve oyunculuk sistemini de bunun üzerine inşa etmiştir.

Stanislavski sistemin işleyişine dair şu cümleleri kurmuştur: “İlk önerme şöyledir: Nasıl büyük bir oyuncu olunacağını ya da herhangi bir rolün nasıl oynanacağını gösteren hiçbir formül yoktur. Bu konuda bir oyuncunun sahnede yaratıcı hale gelmesini sağlayan adımlardan söz edilebilir.” (Stanislavski, 2015, s. 9) Kendisinin de belirttiği üzere, burada sihirli bir formülden ziyade, sistemli bir arayış ve adımları belirlenmiş ve hata belirlenmeye yani denenerek keşfedilmeye çalışılan bir disiplinden söz edilmektedir.

Beneditti, bunun yalnız bir teorik yapı olmadığından bahsederek, sistemin bir süreç olduğunu belirtmiştir. (Beneditti, 2012, s.11) Başka bir deyişle, sadece okuyup algılayarak hareket edilmekten ziyade, denenip, adımları takip edilerek pratikte uygulanması gereken bir sistemdir.

Stanislavski'nin bir diğerk önemi de kuramını geliştirirken, sistemin tüm adımlarını, yaklaşık 50 yıl süren kendi sanat çalışmalarının tecrübeleri doğrultusunda, yani kendi deneyimleri üzerinden oluşturmasıdır. "Onun yöntembilimi, tıpkı çağrışımıcı felsefecilerininki gibi, içgözlem ve gözleme dayanıyordu" (Whyman, 2012, s. 31) Yöntemini geliştirirken, uygulama alanı Moskova Sanat Tiyatrosu'dur.

Stanislavski ve Nemiroviç-Dançenko tarafından kurulan Moskova Sanat Tiyatrosu ilk yıllarında büyük başarılarla imza atmış, ses getiren birçok yeni prodüksiyon sahnelenmiştir. En büyük özellikleri geçmişin kalıplarından sıyrılıp, sahneyi bir deneme alanı olarak kullanabilmeleridir. Yeni bir söylem için yeni bir dil gerekmektedir:

"Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda gerçekleştirdiği yapımlarda yönetmen olarak uyguladığı yenilikler dikkat çekiyordu. O güne kadar geçerli olan tek tip dekor yerine her oyunun kendine özgü atmosferini yaratan ev içi mekanlar kullanılmaya başlandı. Aksesuarlarda, 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 bir sahnede oynanan tablolar, durum gerektirdiğinde yarı karanlık loş ışıklarla oynanmaya başlandı. (...) Oyunun konusuyla ilgili ya da ilgisiz bir açılış müziğinden vazgeçildi. Orkestra gerekiyorsa bu sahne arkasında, seyircinin göremeyeceği bir alanda yer alıyordu. Bütün bu yenilikler, sahneleme biçimini, o güne kadar Rus sahnelerinde varlık gösteren 'Melodramatik Tiyatrallik' anlayışından uzaklaştırdı" (Candan, 2003, s. 33-34)

Sahneleme biçimi açısından istedikleri noktaya ulaşmışlardır. Ancak Stanislavski, sahnede sergilenen oyunculuk biçiminden memnun değildir. Kendi tiyatrosunu 'Doğalcılığın' pençesine düşmüş gibi görüyordur. "Stanislavski sürekli bir ileri gitme ihtiyacı duydu; korkusu durağanlıktı ve 1905'e gelindiğinde Sanat Tiyatrosu'nun tekdüzeleştiğini; katı bir ev tarzı geliştirme tehlikesi içinde olduğunu hissetti." (Beneditti, 2012, s.39) Bunun üzerine, bir oyunculuk sistemi geliştirmeye yönelik çalışmalarına ağırlık vermiştir. Zaman içerisinde de tasarladığı sistem, uygulanabilirlik noktasında şekillenmeye başlamıştır. Öncesinde bahsedildiği gibi, sistem tüm ana hatlarıyla şablonu çıkartılarak oluşturulmuş ve sadece kuramsal ifadelere dayalı bir yöntem değil, Stanislavski'nin meslek yaşamı boyunca edindiği tecrübelerinin ve deneyimlerinin bir ürünüdür. Bu sebeple de uygulanabildiği sürece geliştirilmeye açıktır.

Bu açıdan sistem incelendiğinde, iki ana başlığa sahip olduğu görülmektedir. Birincisi, Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarını kapsayan Psikolojik Eylemler Yöntemi ve ikincisi de son dönemlerine tarihlenen Fiziksel Eylemler Yöntemidir.

Stanislavski'nin 1901 yılında sahneye koyduğu 'Üç Kız Kardeş' oyunun reji defteri, sahneleme aşamasına geçmeden, sadece masa başı çalışmalarının ardından oluşturulmuştur. (Stanislavski, 1995, s. 6) Stanislavski, o zamanki çalışma yönteminde, yani Psikoloji Eylemler döneminde, önce uzun masa başı çalışmaları yapmakta; böylece ayrıntılı bir rol çözümlemesi oluşturup, arkasından da sahneleme kısmına geçmektedir. Oyunculardan ise sahneye çıktıklarında, öncesinde ayrıntılandırılmış rollerini oynamaları beklenmektedir. İlerleyen zamanlarda, Stanislavski Fiziksel Eylemler yönteminin uygulamalarına geçtiğinde çalışma sistemi de belli başlı değişiklikler göstermeye başlamıştır. Stanislavski'nin ilkinden 33 yıl sonra gerçekleştirdiği 'Üç Kız Kardeş' oyununa dair çalışmaları ile ilgili olarak Whyman şu açıklamaları yapmıştır:

"1930'larda Stanislavski'nin yazıları fiziksel devinim konusunda önemli ifadeler içeriyordu ve Stanislavski 1934'te Opera Stüdyo' da Üç Kız Kardeş üzerine çalışırken prova yöntemleri konusunda deneyler yapmayı, etkin analiz kavramını geliştirmeyi sürdürdü. Oyunu okuduktan sonra aktörleri ayağa kaldırıp, daha önceki provalarda olduğu gibi masa başı analizi gerçekleştirmek yerine, oyunu devinim yoluyla inceledi. Bu yaklaşımın bu yönüne fiziksel devinimler yöntemi adı verildi. Bu, aktörlerin oyunun belirli durumlarının talep ettiği görevleri yerine getirmek amacıyla rolü için mantıksal bir devinim sıralaması geliştirdiği bir prova yöntemidir." (Whyman, 2012, s. 61-62)

Stanislavski yeni uygulamalarında, eski sistemini tamamen yadsımak yerine, gene onu baz alarak belli tekniklerde değişikliklere gitmiştir. Başka bir deyişle kendi sistemini, ana hatlarını koruyarak revize etmiştir.

3.2. Psikolojik Eylemler Yöntemi

Temelleri 1908-1909 yılları arasında atılan (Whyman, 2012, s. 69) sistemin özü, bilinçli bir teknik ile bilinç dışına ulaşmak üzerine kuruludur. Stanislavski, "Bir aktör ancak sahne üzerinde kendi iç ve dış yaşayışının, çevresindeki koşullar içinde doğal ve olağan bir akışla aktığını duyduğu zaman, bilinçaltının derin kaynakları da usulca açılır, bu kaynaklardan bizim her vakit açıklığa kavuşturamayacağımız duygular fışkırır." (Stanislavski, 1996a, s. 30) ifadesini kullanmıştır.

Ona göre bir prodüksiyonun iyi olabilmesi sadece yönetmenin yorumuna ve sahne etmenlerinin kusursuz bir teknikle gerçekleştirilmelerine değil aynı zamanda da oyuncuların, oyunla ve yönetmenin kurmaya çalıştığı tasarımla uyumlanacak şekilde, rollerini en etkin biçimde oynamalarına bağlıdır. Beneditti'nin aktarımıyla Stanislavski "Bir yönetmenin hayalleriyle onların gerçekleştirilmesi arasında bir uçurum olduğuna bir kez daha inandım. Yeni sanat, bütünüyle yeni bir teknikle donanmış yeni oyunculara ihtiyaç duymaktaydı" (Beneditti, 2012, s. 41) düşüncesini öne sürmüştür.

Bu düşünce, sistemini yaratma noktasında ona ivme kazandıracak ve 1906-1912 yıllarını kapsayan ilk çalışma dönemini oluşturacaktır. "1906 ile 1912 arasında Stanislavski, oyunculuk sanatının (fizyolojik, fiziksel, entelektüel, duygusal, tarihsel) tüm yönlerini araştırma dönemine girdi. Ne var ki, yaslanabileceği herhangi bir bilgi birikimi mevcut değildi." (Beneditti, 2012, s. 45) O da araştırmalarını bilimsel olana doğru yönlendirmiştir. Stanislavski, Fransız psikolog Ribot'un düşüncelerinin ışığında, sisteminin ana zeminini oluşturmaya başlamıştır. Whyman'ın aktarımına göre: "Ribot gibi çağrışımcı psikologlar, zihnin keşfedilebilir fiziksel yasalara göre işleyen bir sistem olduğunu savundu." (Whyman, 2012, s. 80) Bu, tam da 'Bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak' isteyen Stanislavski'nin aradığı yaklaşımdır. Ayrıca, kuracağı sistemin gramerini yaratma, yani oyunculuğa dair bir terminoloji oluşturma noktasında da önemli bir fırsattır:

"Ribot, Coşkuların Psikolojisi adlı kitabında ve 'Yaratıcı İmgelem' üzerine makalelerinde Stanislavski'nin kendi kuracağı stüdyoda yürüteceği çalışmalara ışık tutacak fikirler öne sürmüştü. Bunlardan ilki, herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olamayacağıydı. Ribot, Biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtiyordu. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, stanislavski'yi, 'her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar' önermesine götürdü." (Karaboğa, 2012, s.56-57)

Sistemin ilk oluşumunun temelinde 'Duyu Belleği' ve 'Sihirli Eğer' teknikleri önemli kaynaklar olarak kullanılmakta ve bu kavramlar, sistemin özünü var etmektedir. Amaç, imgelerin ve hayal gücünün etkisiyle, duygudan eyleme ulaşmak, yani psikolojik eylemler yöntemini yaratmaktır.

3.2.1. Duyu belleği

Duyu belleğinin kullanımındaki amaç, oyuncu ile rol kişiisi arasında bir köprü, organik bir bağ kurmaktır. Moore’a göre: “Bir karakter, oyuncunun öğeleri ile oyun yazarı tarafından tasarlanan karakterin öğelerinin birleşiemesinden oluşiın yeni bir insandır.” (Moore, 2009, s. 39) Oyuncu ise ancak kendisinden, geçmişi yaşiantisından ve deneyimlerinden yola çıkararak, oyun kişiisiyle bir zdeşiim kurabilmektedir.

Karakter, oyunun hayali şartları altında, belli olaylar yaşiır. Bu olayların onda belli duygular oluşiurtması beklenmektedir. Bu duygular da tıpkı oyundaki karakterin varlığı gibi, bir tasarımın, yani yazarın hayal gücünün ürünüdür. Başiı bir deyişe, metin üzerinde mürekkep lekesinden ibarettir ve ancak bir oyuncu tarafından canlandırıldığında ete kemiğe bürünebilir. Bu noktada, oyuncu ise, karakterin duygularını yaşiayabilmek için, kendi duygu dağarcığına ulaşimalıdır. Stanislavski bunun gerekleşiebilmesi, yani duydu belleğinin kullanımı için şu cmleri kurmuşiur:

“Eskiden hissettiğiniz duyguları size yeniden yaşiıtan tipte hafızaya ‘duygu hafızası’ (duydu belleği) diyoruz. Tıpkı görsel hafızanızın unutulmuşi bir şey, yer ya da kişiinin zihninizdeki imgesini yeniden kurabilmesi gibi, duygu hafızanız da daha önce deneyimlemişi olduğunuz hisleri size tekrar yaşiatabilir. Bir teklif, bir dşince, tanıdık bir nesne aniden size aşiına geldiğinde bu hisleri tekrar yaşiayabilirsiniz. Bazen duygular eskisi kadar kuvvetli, bazen daha zayıf olabilir ve bazen aynı kuvvetteki hisler bir derece farklı kılıkta karşiınıza çıkabilir.” (Stanislavski, 2015, 38)

Stanislavski, oyuncuların, duydu bellekleri sayesinde, gerekli duyguya ulaşiabileceklerine ve bu duygunun da onlarda fiziksel sonuçlar doğuracağına inanıyordu. Bu noktada en önemli engel, oyuncunun, sahne koşiulları içerisinde, hayali bir duruma inanma konusunda yaşiıadıkları zorluklardır.

Bunun içinse, Stanislavski’nin gelişiirdiği formül ‘Sihirli Eğer’ yönteminin kullanılmasıdır.

3.2.2. Sihirli eğer

Oyuncular, sahne üzerinde iki farklı gerçekliğin atışiması altındadır. Bir tanesi, oyunun verili koşiullarının gerçekliği, yani yaratılmak istenen gerçeklik, diğerisi ise kostümler içerisinde, dekorun önünde ve ışıkların altında, seyircilerin bakışilarına maruz bir halde bulunmanın, yani somut durumun gerçekliği. Moore’un aktarımıyla

“Stanislavski oyuncunun sahne üzerindeki olayların hakikiliğine ve gerçekliğine dürüstçe inanabileceğini düşünmüyordu ama oyuncunun sahne üzerindeki olayların olabilirliğine inanabileceğini söylüyordu.” (Moore, 2009, s. 53) Bu noktada gerçeklik, iki farklı parçaya bölünüyor gibidir.

Beneditti’ ye göre “Oyuncu, yazarın kurgusunu gerçek sayar ve hayal gücü yeteneğiyle, sihirli eğer’i kullanarak, oyunun dünyası olan alternatif bir ‘gerçeklik’ yaratır.” (Beneditti, 2012, s. 49) Bu alternatif olan, oyuncunun asal gerçekliğidir. Oyuncu, “Ben ne yapardım Eğer... sorusuna dayanarak kendi kişiliğinde yaratmaya başlar. ‘eğer’, oyunun verili koşulları içinde oyuncunun kendi niyetleridir.” (Beneditti, 2012, s.72) Oyuncu artık kendisi olarak oradadır ve rol kişinin pozisyonuna yerleşmiş gibidir. Şimdi yapması gereken rol kişinin duygularıyla bağlantı kurabilmektir.

Bunun için de gene sihirli eğer devreye girecektir. Stanislavski ’ye göre “Eğer’in dayandığı varsayım ile ilgili koşullar, sizin duygularınıza yakın olan kaynaklardan alınmıştır. Bu kaynaklar aktörün psikolojisi üzerine güçlü bir etkiye sahiptir.” (Stanislavski, 1996a, s. 74) Oyuncu, sihirli eğer vasıtasıyla kendini rol kişinin koşullarında hissedecek ve bu onda bir duygulanım yaratacaktır çünkü kendisini o olduğuna inandırmaya değil, kendisini onun yerine koymaya çalışıyordu.

Duyu belleğinin kullanımı, ya da daha genel açıdan, tüm unsurlarıyla Psikolojik Eylemler Yöntemi kâğıt üzerinde işler görünmekle beraber, uygulamada bazı sorunları, daha açık bir ifade ile bazı yetersizlikleri beraberinde getirmiştir.

Planlanan biçimde duyu belleği ve sihirli eğer marifetiyle oyuncu, duygulanıma ulaşacak ve bu duygu durumu, oyuncuda oynama güdüsünü yaratarak, dışa vurulan itkiler sayesinde rolün iç dünyası ile dış yaşantısı arasında bir bağ kurulacaktır. Ancak, uygulamada, duygu evreninin kapısının açılabilmesi için başka araçların varlığına ihtiyaç duyulmuştur. Beneditti’ye göre “Bir rolün hayal gücüne dayanılarak hazırlanması ve onun fiziksel ifadesi arasındaki ayırım yapaydı ve kendi pratiği tarafından boşa çıkarılmıştı.” (Beneditti, 2012, s. 63) Bunun üzerine Stanislavski’nin bilinç dışına ulaşmak için kullanılacak bilinçli tekniğini tekrar gözden geçirmesi gerekmiştir. Bu sebeple Stanislavski, 1911-1912 yıllarında (Whyman, 2012, 95) ilgilenmeye başladığı ve terim olarak ilk kez 1934 yılında (Whyman, 2012, s.69) adından bahsettiği Fiziksel Eylemler Yöntemi üzerine çalışmalarına yoğunlaşmıştır.

3.3. Fiziksel Eylemler Yöntemi

Stanislawski, yeni denemelerinin ışığında, fiziksel ifade ile duygu üretimi arasında bir ilişki olduğunun farkına varmıştır. Psikolojik Eylemler Yönteminin temeline yerleştirdiği önermesi ‘duyu belleği’dir. (Whyman, 2012, s. 69) Duygu durumuna ulaşan oyuncuda, kendiliğinden birtakım tepkilerin belirmesi beklenmektedir. Ancak sorun, duygu durumuna ulaşmakla ilgilidir. Beneditti’nin Stanislawski’den aktarımıyla “Duygular ayartılmalı, tatlılıkla ikna edilmeliydiler. Oyuncuya dışsal gerçek ve bilgiden oluşan bir taburla hücum etmek ne kadar yanlışsa, oyuncunun kendi duygularına hücum etmesi de o kadar yanlıştı.” (Beneditti, 2012, s. 71) Stanislawski’nin duyguyu ayartmanın bir yolunu bulması gerekmektedir. Şener’in ifadesiyle, yönünü gene bilimsel olana çevirdiği anlaşılmaktadır:

“Stanislawski, oyuncunun bilinçaltı mekanizmasını harekete geçirmek ve usun denetim alanının dışında olan gizli yaratıcılığını su yüzüne çıkarmak için Pavlov’un şartlı refleks dediği fizyolojik olgudan yola çıkmıştır. Pavlov canlıların tepkileriyle sinir merkezi olan beyinleri arasındaki bağlantıyı bulmuştu: Canlı belli uyarılara karşı, istencinin denetimi dışında kalan belli tepkileri gösteriyor, uyarılara eşlik eden koşullara da koşullanıyordu. Bu koşullar uyarılardan bağımsız olarak oluştuğunda canlının aynı tepkiyi gösterdiği görüldü. Stanislawski, Pavlov ’un şartlı refleks adını koyduğu bu fizyolojik olgudan hareket ederek yeni bir oyuncu çalıştırma yöntemi uygulanmıştır.” (Şener, 2003, s. 135)

Bu yöntemin temelinde, psikolojik eylemlerde olduğu gibi ‘duygudan yola çıkarak hareket etme’ düşüncesi yerine, duyguların refleksiv bir biçimde kendiliğinden belirmesi yaklaşımı vardır. Sistemini revize ederken yararlandığı bir başka bilim insanı ise Ribot’dur:

“Ribot, biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtiyordu. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislawski’yi, ‘her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar’ önermesine götürdü.” (Karaboğa, 2012, s.56-57)

Stanislawski’nin yöneldiği yeni teknik, duyguya erişmeye çalışmak yerine, duygu ile bağlantı kurabilecek fiziksel eylemleri yerine getirmektir. Toporkov, Stanislawski ile yapmış oldukları provalara dair şunları aktarmaktadır:

“Sadece fiziksel davranışla meşgul oluyorduk: Diğer oyuncunun neredeyse tam arkasında otururken onun seni göremeyeceği ama senin onu izleyebileceğin şekilde masanın yanında nasıl saklanılır, karşıdaki kişi aniden nasıl durdurulur, karşıya giderken yolu nasıl kesilir

ve kimseye çaktırmadan karşındaki kişiye nasıl rüşvet verilir gibi. Oyun metniyle alakamız yoktu.” (Toporkov, 2017, s. 90)

Stanislavski, fiziksel eylemler ile duygu arasındaki bağlantıya dair, alışların aktarımıyla: “Nasıl su alçak yerleri ve çukurları doldurursa, duygu da aynı biçimde fiziksel eylemlerin içine akar, çünkü orada, insanın inanabileceği canlı organik doğruluğu bulur.” (alışlar, 1993, s. 287) ifadesini kullanmıştır. Ona göre her amaç içinde eylem tohumlarını içermelidir. (Stanislavski, 2015. s. 5)

Sistemdeki yönelim değişiminin sebeplerinden bir tanesi de gelineen noktada oyuncu ve yönetmenlerin sistemi bütünsel olarak kavrayamamaları ve içerisinden belli parçaları kullanma eğilimleridir. (Beneditti, 2012, s. 67) Bu yeni yöntem daha pratiktir ve gerçekleşebilir öğeleri içeriyordur. En önemlisi ise eski sistemi yadsımak yerine düzenleme yoluna gidilmiş olunmasıdır. Stanislavski sisteminin temelini oluşturan ‘duyu belleği, sihirli eğer, kasların gevşemesi, birim-amaçlar, kesintisiz eylem çizgisi ve üstün amaç’ gibi kavramlar hala varlıklarını koruyordur.

Aslında, fiziksel eylemlere yönelim, ilk baştan itibaren, küçük bir parçası olarak sistemin içinde vardır. Fiziksel Eylemler Sisteminin ana öğelerinden biri olan doğaçlama çalışmaları daha 1905 yılında Stanislavski tarafından kullanılmaya başlanmıştır. (Beneditti, 2012, s. 71) Aynı şekilde, Stanislavski, 1911 yılında gerçekleştirdiği Hamlet oyununun provaları sırasında ‘parçalardan ve görevlerden’ söz etmiştir. (Whyman, 2012, s. 95) Stanislavski’nin kayıtlara geçmiş, şöyle bir ifadesi vardır: “Bu yıldan itibaren -1912- ben deneyimleme değil, eylem öğreteceğim; yani, bir görevi yerine getirmeyi.” (Whyman, 2012, s. 87) Fiziksel Eylemler Yönteminin ağırlıklı olarak çalışmaya başladığı dönem 1930-38 yılları arasını kapsasa da sistemin asıl temelleri, Stanislavski’nin 1918-1922 yılları arasında Vaktangov’la beraber gerçekleştirdiği Opera Stüdyosu çalışmalarına dayanmaktadır. (Karaboğa, 2010, s. 60-66)

Stanislavski’nin son dönemlerinde birlikte çalıştığı Toporkov, yeni sisteme dair şu cümleleri kurmaktadır: “Stanislavski’nin yeni bir oyunculuk tekniği oluşturmaya ve bunu öğretmeye dönük ilgisi o kadar derindi ki, tiyatrodaki yaptığı diğer her şeyden daha öncelikli hale gelmeye başlamıştı.” (Toporkov, 2017, s. 33) Kendisi ise sisteme dair şu sözleri ifade etmiştir: “Tiyatro sanatının kanunu şöyle buyuruyor, sahne aksiyonunda,

rolünüzde ve oyunun ritminde doğru anlayışı keşfedin ve sonra doğru olanı alışılmış ve alışılmış olanı güzelleştirin.” (Beneditti, 1986, 259)

3.3.1. Bilimsel yaklaşımlar

Sisteme kaynaklık eden bilim insanlarından biri Seçenov’dur. O “Vücutlarımızın ne düşündüğümüzü ne yaşadığımızı biz daha onun farkına varmadan ifade ettiğini söylüyordu.” (Moore, 2009, s. 44) Bu görüş, Fiziksel Eylemler yöntemi için çok önemlidir. Sistemin temel hedefi, metnin verili koşulları içerisinde, amaca dayalı fiziksel eylemlerle, doğru duygu ve itkilere ulaşmaktır. Shakespeare’in ünlü rol kişisi Hamlet’in oyunda dediği gibi “Düşüncenin soluk ışığı bulandır(madan) yürekte gelenin doğal rengini” (Shakespeare, 2019, s. 72) yani zihin devreye girmeden, vücudun kendiliğinden tepki vermesi, gerçekliği yakalama noktasında önemli bir adımdır.

Aynı şekilde, James ve Lange’in görüşlerinin özeti sayılabilecek “Duyguların nedenlerinin zihinsel ya da psikolojik süreçler yerine içsel, fizyolojik, sinirsel süreçler olduğu varsayılır” (Whyman, 2012, s. 88) önermesi de sistem açısından açıklayıcıdır. James’in savunusunun en bildik örneği, ‘Kaçtım ve Korktum’ yaklaşımıdır. O, fiziksel bir edim olan ‘Kaçma’ eyleminin, duygusal bir sonuç olan ‘Korktum’ hissini tetiklediğini iddia eder. Basit bir dış aksiyon, kuvvetli bir iç aksiyonu tetikleyecektir. Ancak, dönemin eğitmenleri Zakhava ve Kristi’ye göre ‘Kaçtım ve Korktum’ formülü ‘Kaçıp kurtuldum ve Korktum’ olarak değiştirilmelidir; çünkü ‘Kaçmak’ sadece fiziksel bir harekettir, oysaki ‘Kaçıp kurtulmak’ içinde kendi amacını taşıyan fiziksel bir eylemdir. (Mürseloğlu, 2014, s. 88)

Bu da sistemin özü açısından, fiziksel hareket ile fiziksel eylem arasındaki farka bir vurgu olarak anlaşılmaktadır. ‘Kapıyı açmak’ fiziksel bir harekettir; odayı terk etmek için ‘kapıyı açmak’ ise fiziksel bir eylemdir. Birincisinde oyuncunun belirgin bir amacı yoktur; ikincisinde ise bir ‘amaç’, bir ‘sebebe’ vardır. Bu da oyuncuya oynamak için bir gerekçe sunmaktadır. Çalışmada, oyuncudan beklenen kapıyı nasıl açacağını düşünmesi değildir. Tam tersi bu, istenmeyen bir yaklaşımdır. Buradaki temel istek ‘odayı terk etmek’tir. Yani oyuncunun yönelimi bellidir. Geriye, işin ‘nasıl yapılacağı’ kısmı kalır. Bunu da belirleyecek olan, beden kendisidir.

‘Beynimizin parmak izleri’ adlı kitabında Barrett “Klasik duygu görüşüne göre, ‘parmak izi’ adı verilen duygu devrelerinden birçoğu beynimizde mevcut ve her birinin harekete geçirdiği bir dizi eylem var.” (Barrett, 2018, s. 11) düşüncesini öne sürmüştür. Ona göre: “Her uyanışınızda beyniniz, eylemlerinize rehberlik etmek ve hislerinizi anlamlandırmak için kavramlar olarak düzenlenen geçmiş deneyimlerinizi kullanır.” (Barrett, 2018, s.58) Beneditti ise şu şekilde aktarır:

“Sinirsel ‘sistem’ tüm önceki deneyimlerin izlerini taşır. Her zaman elde edilebilir olmasa da bunlar zihinde kaydedilir. Ani bir uyarıcı –bir dokunuş, bir ses, bir koku- hafızayı tetikleyebilir. Geçmiş olayları yeniden yaratmak, geçmiş duyguları canlı bir biçimde yeniden yaşamak mümkündür. Sadece bu değil; benzer deneyimler birleşme eğilimindedir. Belirli bir olayın hatırası benzer olayların, benzer duyguların hatıralarını çağırır.” (Beneditti, 2012, s.46)

Bu düşünce, bizi beynin işleyiş mekanizmasını incelemeye yönlendirir. Duyguların merkezinin, beyin içerisindeki Limbik Sisteme bağlı olduğu bilimsel bir bulgudur. (Goleman, 2006, s. 37) ve Ekman’a göre: “Bilim, her türlü duygunun temelinde yatan beyin faaliyetinin örgüsünü tespit etmektedir” (Ekman, 2013, s. 40) Bilim insanları evrimsel açıdan beyni üç bölüme ayırmışlardır. Zihin tarafından en müdahalesiz alan olarak tasvir edilen ve evrimsel olarak sürünge beyni diye kabul edilen ‘Beyin Sapi’ birinci kısımdır. Nefes alıp verme, kalp atışı gibi işlevleri yerine getirir. İkinci kısım, memeli beyni olarak görülen ‘limbik Sistem’dir. O kısım da kesinlikle kontrol edilemeyen bölgededir ve duygu, istek, dürtü gibi alanları kontrol eder. Sonuncusu ise insan beyni denilen ‘Neokorteks’tir. İnsanın kendi kontrolü altında olan zihin, düşünce kısmıdır. (Goleman, 2006, s. 37)

Duygu, hem gündelik hayatın işleyişine kaynaklık eden hem de oyunculuk sanatının asal öğelerinden olan bir kavramdır. “Birincil duygular, (yani: doğuştan var olan, önceden düzenlenmiş, James’in tanımladığı türden) başrolde amigdala ve ön singulatin bulunduğu limbik sistem devrelerine dayanır.” (Damasio, 1998, s. 139) Bu sistem, düşünce tarafından kontrol edilemeyen bir bölgededir. İşleyişi, refleksiv yasalara tabidir ve oyunculuk mesleği ile ilgili kısım da burasıdır.

Dr. Damasio, duyguları iki bölüme ayırır; birincisi doğuştan gelen, limbik sistemdeki amigdala içerisinde kayıtlı birincil duygular ve sonradan edinilmiş temsiller olan ikincil duygular; fakat ikincil duyguların oluşumu da birincil duygular ile

bağlantılıdır. (Damasio, 1998, s.143) Bu da tüm duygulanım alanlarının, Stanislawski'nin kullandığı haliyle duyu belleğinin, beynin bilinçle ulaşamaz bir bölgesinde olduğunun kanıtıdır.

Daha önce de belirtildiği gibi, sistemin yeni hali, eski kavramları reddetmek yerine, onların kullanımını mantıksal bir zemine taşımaktadır. Artık, yeni yöntemle, duyu belleğini tetiklemek daha kolay görünmektedir. Gerçekleştirilecek basit fiziksel eylemler, beynin zihin ile ulaşamayacak bölgesini tetikleyecek ve bu da duygunun çağrılabilmesini sağlayacaktır.

Eylemlerin duyguları tetikleyebilmesi, yaşanan her olay ve anın beyin tarafından kaydedilmesi sayesinde. Moore'a göre: "Hayattaki her deneyim merkezi sinir sistemimizde bir iz bırakır ve sonuç olarak verili bir deneyimi yaşayan sinirlerimiz benzeri bir uyarana karşı daha duyarlı bir hale gelir." (Moore, 2009, s. 74) Başka bir ifade ile fiziksel eylemler, beyne kayıtlı benzer anları çağrıştırmaktadır.

Konuya dair örneklemini bilgisayar metaforu kullanarak yapan Psikolog Ekman'a göre, deneyimlerimiz 'duygular alarm veri tabanına' kaydedilmiştir ve beynimiz bilinç dışı bir faaliyet olarak, kayıtlı duyguları andıracak her şey için durmadan tarama yapmakta ve bir bağlantı bulduğunda da alarm vermektedir. (Ekman, 2013, s. 59-60)

Ekman, başka bir kaynakta ise oyuncularla yapılan bir bilimsel deneyden bahsetmektedir. Yapılan çalışma ile ilgili olarak, onlardan, hiçbir duyguya girmeden, korku, sevinç, endişe gibi duyguları ifade edecek şekilde sadece yüzlerindeki gerekli kasları hareket ettirmeleri istendiğinde, vücutta, kalp atışının artışı, terleme veya tenin soğuması gibi tepkilerin kaydedildiğini belirtmiştir. (Ekman, 2019, s. 123) Eğer etki, örnekte olduğu gibi, kaslarımızdan yani kendi vücudumuzdan gelmediğinde de yani dışarıdan bir etki olduğunda dahi, zihnimiz, bedenimize, etkiye karşı bir tepki komutu vermektedir. Bununla ilgili olarak Goleman şu tespitte bulunmuştur: "Bir duyguyu kaydederken, sözcüklerin bildiğimizi şeyi ifade edebildiği yer olan sözel alanları uyarmak yerine, o duyguyu kendi bedenimizde taklit eden beyin devrelerinden sinyaller alırız." (Goleman, 2007, s. 24) Bu bilgilerin ışığında şu kanıya varılmaktadır; zihnimiz fiziksel bir etkiyle kendi kendini tetiklediğinde, yani bir fiziksel eylemi

gerçekleştirdiğinde ya da karşıdan bir etkiye maruz kaldığında yani bir durumun içerisinde bulunduğunda, vücudumuz etkiye karşı bir tepkide bulunmaktadır.

Bahsedilen tepkinin kaynağı ise bilinç dışında kayıtlı, geçmiş dönem deneyimlerimizdir. Barrett'e göre: "Yaşadığınız rastlantılardan, fotoğraflardan, filmlerden ve kitaplardan edindiğiniz geçmişteki deneyimleriniz, bugünkü hislerinizi anlamlandırır." (Barrett, 2018, s. 52) Ancak Damasio, yaşanan anların ve deneyimlerin, zihin içerisine "nesne veya olayların veya sözcük ya da cümlelerin fotokopileri gibi" (Damasio, 1998, s. 108) depolanmadığından bahsetmektedir. Ona göre bu kayıt işlemi şu şekilde gerçekleşmektedir:

"Zihnin bütünleşmesi olarak algıladığımız şey, farklı beyin bölgelerindeki sinirsel etkinlik kümelerini senkronize eden geniş ölçekli sistemlerin birbiriyle uyumlu etkinliğiyle, yani bir tür zamanlama oyunu meydana gelir. Etkinlik anatomik olarak farklı beyin bölgelerinde, ama hemen hemen aynı zaman diliminde oluyorsa, sahne arkasında parçaları birleştirip, sanki her şey aynı yerde olup bitiyormuş izlenimini yaratmak mümkündür." (Damasio, 1998, s. 103)

Yani tüm kayıt aynı anda ancak beynin başka birimleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Gelen imgelerden bir nevi harita çıkartmaya yarayan 'yönlendirici temsillerden' (Damasio, 1998, s. 110) bahseden Damasio, bunların 'devreler' (Damasio, 1998, s. 118) oluşturduğunu açıklar.

Yaşanılan her anın veya dışarıdan alınan her türlü girdinin beyinde farklı bölgelere farklı birimlere ayrılarak kaydedilmesi sayesinde de benzer durumlarda, ya kayıtlı devreler tekrar bir araya gelir ya da sonsuz kombinasyonla yeni devreler yaratılır. Bu, beynin vücudun hayatta kalmasını ve yeni durumlara kolaylıkla uyumlanmasını sağlama yöntemidir. Bu sayede oyuncu, karakterin benzeri duyguları daha önceden yaşamak zorunluluğunda değildir. Amaca yönelik eylem sayesinde, beyin, istemsiz olarak, var olan duruma uyum sağlamak amacıyla kayıtlı imgelerden bir devre yaratarak, durum ile paralel bir duygunun ve itkilerin çıkmasını sağlayacaktır. Stanislavski, konu ile ilgili ve yukarıdaki bilimsel bulgularla paralel olarak kendi sanatına dair şu cümleleri kurmuştur:

"Müzik skalasında yalnızca yedi temel nota yer alır; güneş ışığı spektrumunda yalnızca yedi renk vardır ama müzikte seslerin ve sanatta renklerin kombinasyonu sonsuzdur. Aynısı duyuşsal belleğimizde korunan temel hissedişler için söylenebilir, tıpkı dış

dünyadan algıladığımız imgelerin entelektüel belleğimizde korunması gibi; her birimizin içsel deneyimindeki bu temel hissedişlerin sayısı sınırlıdır ama tonlar ve kombinasyonlar hayal gücünün etkinliğinin dışsal deneyiminin unsurlarıyla yaratılmış kombinasyonlar kadar sayısızdır.” (Whyman, 2012, s. 244)

Fiziksel Eylemler Sisteminin uygulanışını Karaboğa şöyle açıklar: “Yönelimlerin, verili durumlarla ilişkisinin mantıksal ve organik olması şarttır, diğer taraftan yönelimlerin her zaman için eylem belirten fiillerle ve ‘isterim’ kelimesiyle birlikte kullanılması oyuncuyu eyleme kışkırtacaktır.” (Karaboğa, 2012, 67) Stanislavski ise ‘istemek’ sözcüğünün eylem ile bağlantısını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Bir örnek olarak ‘güç’ sözcüğünü ele alın. Bunun önüne ‘isterim’ sözcüğünü koyun, ‘güç isterim’ tümcesi ortaya çıkar. Ama bu çok genel bir tümcedir. Bu tümceye daha kesin hareketli bir şey katar da böylece karşılık gerektiren bir soru kurarsanız, o zaman tümce, sizi, o amacı gerçekleştirme yolunda verimli bir etkinliğe iter. Sonuç olarak şöyle diyebilirsiniz: ‘Güç elde etmek için şunu, şunu yapmak isterim.’ Şöyle de diyebilirsiniz: ‘Güç elde etmek için ne yapmak istemeliyim?’ bu soruya karşılık verdiğiniz zaman hangi eyleme başvurmanız gerektiğini anlarsınız.” (Stanislavski, 1996a, s. 171-172)

Böylece, ‘İsteyen’ insan, ‘eyleyen’ insana dönüşecektir. Bunu yaparken de düşüneceği tek şey, gerçekleştirmeye çalıştığı amacı olacaktır. Bu da onda gerekli duyguların kendiliğinden çıkmasını sağlayacaktır.

4. ‘DOMUZ AHIRI’ OYUNUNUN PROVA AŞAMALARI

4.1. Ön Çalışma

Seçili metnin, genel olarak ele alınması ile ve diyaloglara girilmeden yapılan bir çalışmadır. Temel amaç, oyuncunun rolü önceden, daha sahneye çıkmadan tasarlamasının önüne geçmek ve oyundaki temel eylemleri kavramasını sağlamaktır. Bir başka hedef ise, oyuncunun, sahne ve olaylardaki ‘isteklerinin’ ve ‘fiziksel eylemlerinin’ temelini oluşturan ‘üstün görevin’ taslağının belirlenmesidir.

4.1.1. Oyunun geniş bir özeti çıkarılması

Öncelikle oyunun geniş bir özeti çıkarılır. Bu özet, ön metin çalışmasının kaynağını oluşturur. Böylece metin içerisindeki ana eylemlerin belirlenmesi sağlanırken, bir yandan da oyuncunun rolü kurma aşamasında, metne ait olmayan tasarım ve eylemlerden uzak durması hedeflenir.

Uygulama:

ÖZET: II. Dünya savaşı başlangıcında Rusların “Büyük Vatanseverlik Savaşı” adını verdikleri seferberliğe katıldığı yıl 20’li yaşlarının ortalarında olan Pavel Ivanovich Navrotsky, üç yıl sonra savaşı bırakıp evine ve karısı Praskovya’ya geri döner.

Ancak bu dönüşün gurur duyulacak hiçbir yanı yoktur. Çünkü Pavel, savaşın acımasızlığından ve şartların zorluğundan kaçarak gelmiştir. Bu durum onu bir asker kaçağı konumuna soktuğu için ne yapacaklarına karar verene kadar domuzlarının olduğu ahırda saklanmaya başlar. Çünkü hesap vermek zorunda kalacakları tek topluluk Divan-ı harp değil aynı zamanda yaşadıkları köyün ahalisidir.

Pavel için bu saklanma hali umduğundan daha uzun sürecek ve ömrünün neredeyse tamamını bu domuz ahırında geçirecektir. Ahırda domuzlarla beraber geçirdiği ilk on yılın ardından, Pavel daha fazla bu şekilde yaşayamayacağına karar vererek teslim olmaya karar verir. Bunun için en doğru zaman, zaferin onuncu yılında yapılacak olan anma törenidir. Tüm köy ahalisinin bir arada olduğu o anda, üniformasıyla ortaya çıkıp bir konuşma yapacak ve affedilmeyi talep edecektir. Ancak Praskovya ona lime lime olmuş asker üniformasını getirdiğinde, Pavel’in tüm cesareti kırılır. Divan-ı harbin karşısına damatlık elbisesiyle çıkmasına imkân yoktur. Kendini ele vermekten vazgeçer.

Ahırdaki yaşamına bir on yıl daha eklediğinde artık akıl sağlığı tamamen bozulmaya başlamıştır. Artık tek bir takıntısı vardır, ahırdaki sinekleri öldürüp tek tek saymak; hedefi ise yüz bin sineğe ulaşmaktır.

Geçen 30 senenin ardından, ahırın ağır kokusu Pavel’i hasta etmeye başlar. Pavel gece yarısı tüm köy ahalisi uyuduktan sonra birazcık temiz hava almaya dışarı çıkmak için Praskovya’yı ikna eder ve onun kıyafetleri içine gizlenerek yıllar sonra ilk defa ahır kapısından dışarı adım atar. Temiz hava, yıldızlar ve doğa sesleri cesaretini yerine getirince heyecanlanıp yol boyunca devam etmek, domuzları ve ahır geride bırakmak ister. Ancak kadın kılığındayken ve cebinde bir rublesi bile yokken bunu başarması mümkün değildir. Praskovya’nın çabasıyla mecburen bir kez daha ahıra dönmek zorunda kalır.

Bu dönüş ona bir on yıla daha patlayacak ve bu süreçte zihni tamamen dağılacaktır. Ahırda geçen 40 yılın ardından Pavel bir gün çok şiddetli bir hezeyan yaşar ve bu hezeyanın sonunda ahırın kapısını açıp domuzları dışarı salar. Şimdi geriye özgürlüğüne kavuşturması gereken tek bir kişi kalmıştır... Kendisi.

Sonuç: Geniş özetin çıkartılması ile artık oyuncuların elinde, diyalogları ve oyun kişilerini düşünmeden çalışabilecekleri bir kanava vardır. Sadece olay örgüsünü kullanmak, oyuncuların, ayrıntıya girmeden ve bir karakter oluşturma çabasından uzak durarak, durumları ve de atmosfer içerisinde önemli eylemleri doğaçlayabilmelerini sağlayacaktır.

4.1.2. Özet vasıtası ile belirlenen temel eylemlere yönelik doğaçlama çalışmaları

Özetten yola çıkılarak belirlenen temel eylemlere dair bir çalışmadır. Rol ve karakter düşünülmeden, sadece verili koşullar içerisinde, saptanmış fiziksel eylemler üzerine doğaçlamalar yapılır. Bu aşamada oyuncunun en büyük yardımcısı ‘sihirli eğer’ dir. ‘Ben bu şartlar altında olsaydım, ne yapardım?’ sorusu, oyuncuyu harekete geçirecek ve kendine ait ancak bir yanı ile de oyunla sıkı sıkıya ilintili tepkilerin ortaya çıkmasını mümkün kılacaktır.

Uygulama:

Yapılan doğaçlama çalışmaları:

1. Savaştan kaçıp evine sığınmış Pavel ile Praskovya’nın kapıda karşılaşmaları.
2. Pavel’in ahırda geçirdiği ilk gece.
3. Pavel ahırda saklanırken Praskovya’nın evde geçirdiği ilk gece.
4. Pavel’in, ahırda vakit geçirme yolları araması.
5. Pavel’in, ahır hayatına alıştıktan sonra, oradaki gündelik hayatı ve rutinleri.
6. Pavel ahırdayken Praskovya’nın evdeki gündelik hayatı ve rutinleri.
7. Pavel ahırdayken eve köy halkından birilerinin gelmesi.
8. Eve birileri geldiğinde, ahırdaki Pavel.
9. Praskovya ile Pavel’in, törende yapılacak konuşma metnini hazırlama çabaları.

10. Pavel'in, törende herkesin önünde konuşma yapmaya çalışması ve orada hazır bulunan Praskovya'nın da onu izleme anı.

11. Ahırda Pavel'in, durmadan hareket halindeki bir sineği yakalama çabası ve onu gizlice izleyen Praskovya.

12. Pavel'in, ahırın ağır havası altında, içerideki pis kokuya rağmen uyumaya çalışması.

13. Pavel'in, otuz yılın ardından temiz hava ve yıldızlarla ilk karşılaşma anı.

14. Dışarı çıktıklarında Praskovya'nın yakalanma korkusu.

15. Pavel'in domuzları serbest bırakması.

Sonuç: Yapılan bu doğaçlamalar sonucunda, oyuncular, kendileri öyle bir durumda kalsalardı nasıl tepkiler verebileceklerini deneyimlemiştir. Metinden bağımsız olarak, temel fiziksel eylemlerin gerçekleşmesi hedeflendiğinden, çalışmalar sırasında oyuncuların durum içerisindeki gerçek duygu ve itkileri ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda da iki oyuncu arasında ilk ilişkiler kurulmaya başlanmıştır.

4.1.3. Üstün görev taslağının belirlenmesi

Yapılan doğaçlamalar sonucunda, rol kişilerinin tüm yapma-etmelerinin özünü oluşturan, oyundaki asıl isteklerinin bir taslağı belirmeye başlayacaktır. Bu taslak her ne kadar şu an tam netleşmemiş olsa da taşıdığı yönelimlerle sonraki adımların bir rehberi olacak ve asıl üstün görevin oluşmasını sağlayacaktır. Whyman, bu durumu şu şekilde aktarmıştır:

“Üst-görev yazarın temel amacı, yazarın düşünce ve hissedişlerinin ifadesidir. (...) Yönetmen oyunun üst görevini, oyuncular da tek tek karakterlerin üst görevini yorumlayıp üst göreve uygun olarak kesintisiz eylemi ya da karakterin bütünleşik eylem çizgisini tanımlayabilir. Oyunun üst görevi karakterin bilinçdışı ya da hissedişlerinin mantığı üzerinde bir çekim uygular.” (Whyman, 2012, s. 135)

Üstün görev, çeviriye göre bazı kaynaklarda üstün amaç olarak da geçmektedir. Whyman ise üst görev olarak betimlemiştir kavramı.

Uygulama:

Pavel'in olası üstün görevleri:

1. Ahırdaki yaşama alışmaya çalışmak.
2. Özgürlüğe kavuşmanın yollarını aramak.
3. Kendini cezalandırmak.

Praskovya'nın olası üstün görevleri:

1. Pavel'i saklamak.
2. Gittikçe zihni bulanıklaşan Pavel'i kontrol altında tutmak.
3. Pavel'i rahat ettirmeye çalışmak.

Sonuç: Doğaçlama çalışmalarıyla, iki rol kişinin de üstün görevleri taslak olarak oluşmaya başlamıştır. Çalışmaların sonunda, Pavel'in kendisi ve çevre ile ilgili bütün ilişkisinin, yaşadığı yer olan ahır ekseninde kurulduğu ortaya çıkmıştır. Orası onun için bir mekândan çok, bir hedef halindedir. Üstün görevi, ceza olarak orada yaşamak, orada yaşamaya mecbur olduğu için bu duruma alışmaya çalışmak ve oradan bir an önce kurtulmaya çabalamak yönelimleri arasında gidip gelmektedir. Praskovya'nın ekseninde ise Pavel bulunmaktadır. Bir yandan onu saklamak ve kontrol altında tutmak isterken bir yandan da rahat ettirmeye çalışmaktadır.

4.2. Metin ile Çalışma

Metnin tamamının ele alındığı aşamadır. Bir önceki bölümde olaylara ana hatlarıyla bakılmış ve fiziksel eylemler genelden yola çıkılarak çalışılmıştır. Şimdi ise olabildiğince ayrıntıya girerek, diyalogların etkisi ile birlikte, tüm eylemlerin saptanması ve de analizi gerçekleştirilir.

4.2.1. Diyalogların incelenmesi

Metindeki diyaloglar üzerine bir çalışma yapılır. Cümlelerin neden söylendiği, ne demek istendiği ve hangi alt metinleri taşıdığı ayrıntılı olarak belirlenir. Toporkov bu durumu, bir ihtiyaç vurgusu yaparak, şu şekilde açıklar: “En basit dramatik problemler üzerine çalıştık ve mümkün olan en mükemmel çözümü bulmaya gayret ettik. Sonra neredeyse fark edilmez bir şekilde, adım adım yazarın metnine ihtiyaç duyduğumuz, sözcüklerle konuşmak istediğimiz o ana geldik.” (Toporkov, 2017, s. 92)

Özellikle de ana aksı etkileyen diyaloglar, rol kişilerinin eylemleriyle doğrudan ilintili olacağı için, onların analizi, metinde değinilmemiş yeni eylemleri de doğuracaktır.

Uygulama:

Pavel'in, ana aksı etkileyen diyaloglarının çözümlenmesi:

Aşağıdaki repliklerde, Pavel'in içinde bulunduğu ruh hali net bir şekilde hissedilmektedir. Aynı zamanda bu ruh hali, oyunun ana aksını da oluşturur. Pavel saklanmak zorunda olan bir asker kaçağıdır. Diğer arkadaşları ve hatta o dönemde neredeyse Avrupa'daki tüm erkekler savaşıırken, o gizlice gelip evine sığınmıştır. Oyunun geçtiği zaman dilimi olan kırk yıl boyunca da bir domuz ahırında saklanmak zorundadır. Kendince asıl cezası ise, domuzların arasında olmaktan daha çok, içinde gittikçe artan vicdan azabıyla yaşamaktır:

-“Yoldaşlar, aynı zamanda, konuşmakta olan kişinin içtenlikle pişmanlık duyan biri olduğuna inanmanız için yalvarıyorum size.”

- “Yoldaşlar, size bu sözleri söyleyen kişinin içtenlikle pişmanlık duyan ve aynı zamanda hatalarını kabul eden biri olduğuna inanmanız için yalvarıyorum.”

- “(...) bana verilecek ceza için karar verirken, zaten kendimi yargılayıp suçlu bulunduğumu dikkate almanızı istiyorum.”

- “Karşınızda Yoldaşlar, bir adamın zavallı yıkıntısı duruyor; aşağılanması gereken, nefretinizden başka hiçbir şeye layık olmayan zavallı bir yaratık.”

- “(...) eğer onun yıllardır, kendi kendini yargılamak adına, kendine çektiği zihinsel acıya, manevi işkenceye tanık olmuş olsaydınız...”

- “On yıl boyunca kendi vicdanıyla kendi kendini, içinizdeki en güçlü kişilerin bile ürkeceği koşullarda yaşamaya mahkûm etti.”

- “İşte Yoldaşlar, kendiniz, kendiniz hesaplayın... Kendi kendimi insanlıktan sürgün edişimin her bir günü işte orada!”

- “Ulu Tanrım! Onlara (terliklere) her dokunduğumda ya da sadece şöyle bir baktığımda... Hatta bazen onları düşündüğümde bile... On yıl önce o gece olduğu gibi ruhum bir keder ve suçluluk seline kapılıp, perişan oluyor.”

- “Hayır, gene özgür bir adam olacağım güne kadar vicdanım onları (terlikleri) giymeme izin vermeyecek.”

- “Öyle ise, bir daha et... Daha içtenlikle et! Dualarınla Tanrı'yı zorla. Ben, acınmayı öylesine hak etmiş değilim, onu gayretimle kazandım ben!”

- “Ezilmiş, hırpalanmış ruhumda saklı kalan bir parçacık yiğitliğe tutunmaya çalışıyorum ben.”

- “Soğuk, iğrenç kokulu, gri bir mezara konulmuş ruhumun tek gıdası, vicdan azabıydı.”
- “Tıpkı domuzlar gibi; yemek, uyumak ve sıçmaktan başka bir şey yapmadığım halde suçumun yükü gittikçe daha da ağırlaşıyor.”
- “Benim ruhum Praskovya... Bu benim kanayan ruhum.”
- “Korkudan. Ben korkuyorum. Ben bir korkağım, Praskovya! Diğer erkeklerin yurtseverlik duygusu, ya da hırsla harekete geçtiği noktada... Ben korkuya kapılarak hareket ettim. Geçen gece, artık sonumun yaklaştığını bildiğimden, çocukluğumu anımsamaya çalıştım. Ama aklıma tek gelebilen neydi, biliyor musun? Bir yere sinip saklanmış küçük Korkak Pavel!”
- “İtiraf etmem gereken korkunç bir şey var Praskovya; sen benim damatlık elbisemle evlendin. O zaman da onun içinde gizleniyordum. Ya da sana el sallayarak vedalaşıp savaşa giden o cesur asker. Onun cesur olan sadece üniformasıydı. Ben onun içinde de gizleniyordum. Cesaretim, düğmeler parlak kalabildiği sürece devam etti.”
- “Sen Pavel, aynı zamanda korkak bir kaçaksın... Vatanına ihanet eden bir hain. “

Pavel’in beden ve ruh bütünlüğü bozulmuş gibidir. Bir yandan acı çekmek, vicdanının sesini kendi çılgınlıklarıyla bastırmak istiyor bir yandan da insani olmayan koşullara tahammülü gittikçe azalıyor. Bu yaklaşımıyla da yersiz yurtsuz bir konuma indirger kendini; tıpkı diğer tüm asker kaçakları gibi. Dünyadan kopuk bir zaman ve mekân içerisine sıkışıp kalmış gibidir. Kendini ruhen olsa da bedenen ait hissetmediği bir yerde yaşamak zorundadır ve asıl mücadelesi, vicdanının tüm engellemelerine karşın, insan kalabilmek üzerinedir. Bu noktada varoluşsal kaygıları ile varlığını sürdürebilme çabası arasında kalır. Ahırdan çıkışı, kendi insanlığını tekrar kazanma adına atılacak zorunlu bir adımken aynı zamanda da onu dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı savunmasız bırakır. Doğal olarak yanı başında her daim korkuyu hisseder ve hem ruh hem beden sağlığı da gittikçe bozulmaya başlamıştır:

- “Başka yolu yok. Bu benim tek şansım. Bunun dışındaki tek seçenek: delilik... Ya da intihar! Gerçekten Praskovya. Burada bir gün daha kalırsam, gırtlığımı keseceğim.”
- “Orada toplananlar ilahi söylemek için boğazlarını temizleyen azizler değiller.”
- “Zaman kaybediyorsun, Praskovya. Eğer, adım okunduğunda öne çıkmak için orada olmazsan, insanlar kuşkuyla kapılıp sorular sormaya başlayacaklar (...) Seni uyarıyorum, bu gidişle gün sona ermeden, gerçek bir ölümün yasını tutuyor olacaksın.”
- “Ve bundan sonra bildiğim tek şey gülüyor olmamdı. Buna inanabilir misin, Praskovya? Benim güldüğüme! Burada!”
- “Tanrı böyle bir şey yapmayacak. Tanrı’nın burada olup bitenlere aldıracağı bile yok.”
- “Burada Tanrı’nın yargılama yetkisinin olmadığını söylüyorum. Neden biliyor musun? Çünkü burası Cehennem! Evet! Artık nerede olduğumu biliyorum en sonunda, bu yerin gerçekte neresi olduğunu öğrendim: Cehennem! Lanetlilerin yeri. Bu, benim cezam, Praskovya... Canavarların, güzelliği yutup yellenmelerini izlemek... Onların masumiyeti mideye indirip, boka dönüştürmelerini izlemek.”

- “Sabırlı ol! Ben ölüyorum... Havasızlıktan... O hala bana “Sabırlı ol” diyor.”
- “Yararı yok! O sadece... Buradaki pis koku... Ve kirli havayı... Uçuşturmaktan başka işe yaramıyor. Bana temiz hava gerek... Temiz hava...”
- “Ve her şey nerede noktalandı? Bir domuz ahırında!”
- “Eğer birkaç dakika içinde temiz havayı solumazsam, gece bitmeden beni mezarımda gizlemek zorunda kalacaksın.”
- “O ahıra dönüp, domuz osuruğundan zehirlenip ölmektense, saçlarımın arasına temiz hava dolarak, yıldızların altında -yol kenarındaki bir hendekte ölmeyi yeğlerim.”
- “Ben, yeni bir günün altın ışıklarını hissetmeyeli, toprağın üstünde kendi gölgemi görmeyeli ne kadar uzun zaman oldu, farkında mısın!”
- “Sana bir öykü anlatacağım, Pavel. Dinliyor musun? Bir zamanlar, büyük bir köyde, bir sabah uyandığında domuz olmak istediğine karar veren çok, çok aptal bir adam varmış. Gerisini duymak istemiyor musun? Çok komik bir sonu var, Pavel. Ayakları pençeye, burnu bir hayvan burnuna dönüşüyor.”

Bir yandan da kendini savunmaya çalışır. O şartlar altında kaçmak çok insani bir karardır. Savaş, suçun bizzat kendisiyken, o buna teslim olmadığı için şimdi asker kaçağı olarak bir savaş suçlusudur:

- “Eğer oradaki bazı saygın Yoldaşlarımızla ilgili gerçekler bilinse, bugün merhamet dilenen tek kişi ben olmayacaktım kuşkusuz.”
- “Ne için? Sıcak yuvalarımız, gencecik karılarımız bizleri beklerken, niçin açlıktan ve soğuktan ölüyorduk? Bütün bu saçmalıklar, boş kurağımızda ne var ne yoksa hepsini kusma isteği uyandırıyor.”
- “Ben, o şartlar altında günaha teslim olduğum için, korkunç bir günahkâr mıyım anneciğim... Açlık ve soğuktan yarı deli bir halde olsam da?”

Her ne kadar kırk yılını bir ahırda tek başına geçirmiş olmanın getirdiği ruhsal hezeyanlara teslim olsa da arada gerçekle bağ kurduğu nadir anlar da görülmektedir. Ancak bu gerçeklik algısı, içinde bulunduğu atmosferin etkisi altında çabucak kaybolup gider:

- “Yapamam. Yararı yok, Praskovya. Ben bunu yapamam. Adilce yargılanmayacağım. Hatta, beni dinlemeyecekler bile. Daha ortaya çıktığım anda Sibiry kurtları gibi üstüme atlayıp, parça parça edecekler beni.”
- “(Uzaktan bando ve marş söyleyen sesler duyulur.) Evet... Güneş parlarken ve karnınız tokken böyle şarkı söylemek çok kolay.”
- “İlgilenmiyorum. Anlamıyorsun! Hiçbir şeyi anlamıyorsun. (Ölü sinek çetelesinin olduğu duvara doğru) Bak! Bak ne hale geldim! Yaşantımın neden ibaret kaldığına bak. Dokuz bin yedi yüz seksen beş ölü sinek! Ben ahmakça bir gerçeklikle o masada oturup sinekleri katlederken, yalnız bir kere yaşayabileceğim hayatımın günleri geçip gidiyor (...) Bu adamın en büyük tutkusu ne biliyor musun? Yüz bin ezilmiş sinek.”

- “Hayır, hayır, hayır, hayır, Pavel. Eğer gözlerini kapar da burada bir gece daha uyursan, bu iş, bitmiş demektir.

- Domuzları rahat bırak. Eğer bunu yapamıyorsan... Neden onları çekip gitmeleri için bırakmıyorsun?”

- “Bu hayvanlar, senin kötülüklerine yeterince katlandılar, Pavel. Neden şimdi onları gitsinler diye bırakmıyorsun?”

Oyunun sonuna gelindiğinde ise, domuzlardan kurtulmanın etkisiyle bir rahatlama anı yaşar. Bu tam bir aydınlanma hali değilse bile en azından kendisi için radikal bir karar vermiş olması bundan sonrasını daha sağlıklı değerlendirebilmesini sağlar. Varlıklarıyla onu dışarının tehlikelerinden koruyan domuzlar şimdi yokluklarıyla ona dış dünyanın kapılarını açmış gibidir.

- “Ama bu kez senin giysilerinin içinde gizlenmeyeceğim! Dışarıya kendim olarak çıkacağım.

- Bir adamın özgürlüğü ile teslim olmasının aynı şey olacağını düşünmemiştim bile. Cezam bir idam mangasının karşısına çıkmak olsa bile... Silahlarının ardından bana bakan o adamlar, bu ahırın hiçbir zaman yapamayacağı kadar ‘evimde’ hissettirecek bana kendimi.”

- “Ben, adi bir suçlu değilim, Praskovya. Hatırladığım kadarıyla, askerlikten kaçmak, bir askerın işleyebileceği bir suçtu. Askerlere teslim olacağım.”

O aslında domuzlarla birlikte kendisini serbest bırakmıştır. Bu özgürlük hali bir mahkumiyete giden yolun başlangıcı olsa bile fark etmez. Artık teslim olacaktır. Sonrasını bilmesek bile, bu kararı aldığını görürüz.

Praskovya’nın, ana aksı etkileyen diyaloglarının çözümlenmesi:

Praskovya’nın, sahneye girdiği andan itibaren, tüm hayatını Pavel’e adanmış olduğunu anlarız. Pavel’in o ahıra saklanmasıyla birlikte Praskovya’nın da hayatı tümünden değişmiştir. O da ahırın dışında bir tutsaktır. Tek başına üstlenmek zorunda kaldığı gündelik işlerin haricinde Pavel’le de ilgilenmek zorundadır:

- “İşin aslını istersen Pavel, sonra boş kalıp, bütün ilgimi sana verip yardım edebileyim diye domuzları her zamankinden bir saat önce doyuruyorum.”

- “Seni bir bebek gibi beslemek zorunda kaldım.”

- “Tıpkı senin olduğun gibi, ben de evin içinde tutsağım.”

Praskovya’nın asıl ilgilenmesi gereken konu ise Pavel’in gittikçe kötüleşen ruh sağlığıdır. Bir zamanlar çok sevdiği kocasının ve şu anda ondan geriye ne kaldıysa onun, gözlerinin önünde yitip gitmesi hem çok acı bir olay hem de ikisinin güvenliği

için tehlikeli bir durumdur. Praskovya ara ara, kocasını, gittikçe uzaklaştığı gerçeğinin içine çekmeye çalışır:

- “Belki gerçeğe ilgilenirsin diye belirtiyorum, o kadar.
- Onları (terlikleri) giymelisin, Pavel. Bir gün fareler onları bulacaklar.”
- “Belki, gerçeğe ilgilenirsin diye düşünmüştüm, Pavel.”

Kullandığı bir başka yöntem ise onun vicdan azabını hafifletmeye çalışmaktır. Bu yüzden bazı zamanlar geçmişten bahseder. Özellikle de Pavel’in cepheden kaçıp eve geldiği zamanlardan. Bu, ikisi için de durumu daha insanileştirme çabasıdır:

- “Ancak, bakmakta olduğum acınacak haldeki yaratığın sen olduğunu anlamam için birkaç dakika geçmesi gerekti, Pavel. O halini bir görebilseydin.”

Pavel’in içinde bulunduğu şartlar ve gittikçe akıl sağlığını yitiriyor olması temelde iki tehlikeyi içinde barındırmaktadır. Bunlardan bir tanesi onun kendisine zarar verebilme durumu ve diğeri ise yanlış bir hareket yaparak ikisini de tehlikeye atma ihtimali. Praskovya, Pavel’in yanlış bir hamle yapmasına da engel olmaya çalışır:

- “Ama, son kez soruyorum Pavel, doğru olanı yaptığından emin misin?”
- “Ya bir terslik olursa?”
- “Bence sen bu köyün nasıl bir yer olduğunu unutmuşsun, Pavel. Orada, bazı acımasız, kötü ruhlu kişiler de olacaktır.”
- “(*Kuşkuludur*) Boris Ratnitski mi bağışlayıcı olacak? Ya da yaşlı Arkadina Petrovna? Bir koca, iki erkek kardeş ve üç oğul yolladı savaşa ve hiçbiri geri dönmedi. Dediklerine göre, evinde bir yere Hitler’in resmini koymuş; her sabah uyanınca ona tükürüyormuş.”

Praskovya’nın temel motivasyonlarından bir tanesi, korkusudur. Pavel kendisini korkaklıkla suçlayıp, içindeki vicdan azabına yenik düşerken, Praskovya korkusunu kabul edip, daha normal bir yoldan yansıtıyordu. Kendince bulduğu çözüm ise, her ne kadar bu şartlarda yaşamak zor olsa da kurdukları düzenin aynen devam etmesidir:

- “Eğer oraya gitmemi istiyorsan Pavel, gideceğim. Ama, şunu bilmeni istiyorum ki, tıpkı senin gibi ben de oraya gitmekten korkuyorum.”
- “Ve eğer Yoldaşlarımız bunu keşfederlerse cezamız iki katı olacak.”
- “Pavel lütfen sakinleş ve beni dinle. Eğer bu yolu geçer ve yürümeye devam edersen; bir hendeğin içinde, yıldızların altında ve rüzgarla falan ölmeyeceksin. Kendini ya hapishanede ya da bir idam müfrezesinin karşısında bulacaksın. Kendine gel, Pavel! Haydi Pasha... Böyle parlak düşünceler için fazlasıyla yaşlandık. Haydi, sessizce dönüp eve gidelim.”
- “Ben sadece hala karanlıktan eve dönmek istiyorum.”

Bir diğerk ana motivasyonu ise dini açıdan duyduğu vicdan azabıdır. Pavel ahırda yalnızlıktan şikâyet ederken, Praskovya yalnız olmadığının bilincindedir. Tanrının gözünün her daim üstünde olduğu hissi, onun için dünyada yaşadığı korkuların da ötesindedir:

- “Ama sana şunu söyleyeyim ki Pavel, bu bana büyük ve berbat bir günahmış gibi geliyor. Seni gizlemek başka şey, benden şimdi yapmamı istediğini yapmak başka şey.”
- “(Haç çıkarır.) Tanrı bize acısin... Kuşkusuz, bugün yaptığımız şeyden dolayı ruhumuz Cehennemde kavrulacak.”
- “Sen elinden geleni yapmışsin; Tanrı bu gayretin için seni kutsayacaktır.”
- “(Haç çıkarır) Tanrı yardımcımız olsun.”
- “Kilisedeymiş gibi, değil mi? İnsan her şeyi fısıldamak zorunda olduğunu hissediyor... Ve yalnızca iyi şeyler düşünüyor. Ve birdenbire... Sakinleşiveriyor. Huzur buluyor.”
- “Kilisede gülünmez Pavel!”

Yakalanma korkusunun ve birlikte katlandıkları acıların dışında, Praskovya bu hayata alışmış gibidir. Gerçekten de yaşam devam etmektedir. O kadar uzun süredir bu şekilde yaşamaktadırlar ki, hayatta kalma içgüdüsiyle o artık durumu kanıksamıştır:

- “Üstümü değiştirip işe koyulacağım. Kutlamalar sona erdi. Evde beni bekleyen bir sürü iş var.”
- “Yaşam devam ediyor, Pavel.”
- “Pavel... Lafını bölmek istemiyorum ama... Bir soru sorabilir miyim? (Pavel cevap vermez) Kesmek istemiyorum ama, akşam yemeği zamanı geliyor ve... Acaba ben o işe mi bakayım... Ya da ne yapayım? (Pavel cevap vermez) Lahana çorbasıyla, meyveli hamur tatlısı yapıyordum. (Pavel gene cevap vermez) Pavel?”
- “Yani? Peki, ya ev ne olacak Pavel? Eşyalarımız? Domuzlar?”

Ancak, Pavel'deki değişim onun içinde de bir kırılma yaratacaktır. Aslında yıllardır gözlerinin önünde olan ancak alıştıkları bu hayat yüzünden hep göz ardı ettikleri seçenek, belki şimdi ikisi için de yeni bir hayatın başlangıcıdır:

- “Oh Pavel, seninle öyle gurur duyuyorum ki! Ben asla bunu ne hayal edebilir ne de yapacak cesareti bulabilirdim.”
- “Alçak gönüllülüğün sırası değil Pavel. Bu yürekli hamleyle bizi özgürlüğümüze kavuşturdun. Sana şunu itiraf etmem gerek ki, ben artık bizim için kurtuluş umudunu yitirmiştim.”
- “Peki, bundan sonraki yürekli hamle ne olacak, Pavel?”
- “O halde bunu yapalım. Sana giyecek bir şeyler getireyim. (Gitmeye davranır ama sonra durur.) Barabinsk'e doğru yürüyemediğimize yazık oldu. Artık buna hazırım.”

Sonuç: Hem Pavel'in hem de Praskovya'nın sık tekrar ettikleri ve karakterlerinin ana hatlarını oluşturan bu cümleler incelendiğinde, Pavel'in ağırlıkla, vicdanının da etkisiyle kendini cezalandırmaya çalışması; Praskovya'nın ise çoğunlukla Pavel'i kontrol altında tutma çabası ön plana çıkmaktadır. Oyuncular için hem analizi yapılan cümleler hem de metindeki onlarla bağlantılı diğer diyalogların anlamları netleşmeye ve her birinin alt metinleri oluşmaya başlamıştır. Artık oyuncular, cümlelerin anlamlarını oynamaya kalkmayacak, onun yerine, cümlelerin içerdiği sebeplerin, onları taşıyacağı durumlara odaklanabileceklerdir.

4.2.2. Metinden önemli sahne veya anların seçilmesi

Metindeki önemli sahne ve anlar seçilerek onlara yoğunlaşılır. Bunlar genel hikâyenin özünü oluşturan veya oyun içerisindeki kırılmaları ve rol kişilerinin dönüşümlerini gösteren bölümlerdir. Buradaki eylemlerin oyunun bütününe etkisi önemlidir.

Uygulama:

1. Pavel'in konuşma metnini prova etmesi.
2. Praskovya'nın geçmişi, Pavel'in kaçarak eve geldiği anı hatırlaması.
3. Praskovya'nın tören provası.
4. Praskovya'nın parçalara ayrılmış üniformayı getirmesi.
5. Pavel'in savaşta yaşadıklarını hatırlaması.
6. Pavel'in “Tanrı'nın burada olup bitenlere aldıracağı bile yok.” demesi.
7. Pavel ve Praskovya'nın gece gizlice dışarı çıkması.
8. Pavel'in teslim olmaya karar vermesi.

Sonuç: Oyun metni incelendiğinde, seçilen bu sahne ve anların hem oyunun dramatik yapısında hem de oyun kişilerinin karakter dönüşümlerinde önemli bir etkiye sahip olduğu belirlenmiştir.

4.2.2.1. Seçili sahnelerin öncesi ve sonrasına dair doğaçlama çalışmaları

Seçili sahnelerin, oyunda gösterilmeyen önceki ve sonraki kısımları doğaçlanır. Böylece oyundaki durumlar, zamandan ve gerçeklikten bağımsız, tek başına varlık

gösteren bir olgu olmaktan çıkıp, geçmiş ve gelecekle ilintili yaşayan anlara dönüşür. Bu çalışma sırasında, Stanislavski'nin, oyuncunun kendi kendine sormasını önerdiği şu sorular, yapılacak doğaçlamayı daha da zenginleştirecektir:

- “1. Ne Zaman?
2. Nerede?
3. Niçin?
4. Nasıl?” (Stanislavski, 1996a, s. 103)

Bu doğaçlama çalışması aynı zamanda rol kişilerinin görünmeyen ya da oyunda saptanmamış eylemlerini yansıtacağı için, var olan hareket ve davranışlarını daha gerçekçi kılacaktır.

Uygulama:

Seçili sahnelerle ilgili, sahnelerin metinde verilmemiş öncesine ve sonrasına dair aşağıda sıralanmış doğaçlama çalışmaları yapılmıştır:

1. Pavel'in konuşma metnini prova etmesi.

Öncesi: Pavel'in konuşma metnini ezberlemeye çalışması.

Sonrası: Konuşma metnini yok etmeye çalışması.

Sonuç: Bu doğaçlamada, Pavel'in, konuşma metnini ezberlemeye çalışırken zorlanması, yıllardır kapalı kalması sebebiyle, düşünce faaliyetlerinin gerilediği sonucunu çıkartmış, oyuncunun, Pavel'in bilinç akışının dağınıklığını keşfetmesini sağlamıştır.

Pavel'in konuşma metnini yok etmeye çalışması ise, oyuncunun doğaçlama sırasında metni en küçük parçalara ayırma denemesi sırasında, kızgınlıkla yapılan eylemin bir yerden sonra anlamını yitirerek, kendi başına, özen ve takıntılı bir ruh haliyle yapılan bir harekete dönüşmesini sağlamıştır. Bu da oyuncunun sinekleri öldürme sahnesi ile bağlantı kurmasını ve Pavel'deki takıntılı yönleri anlamasını sağlamıştır.

2. Praskovya'nın geçmişi, Pavel'in kaçarak eve geldiği anı hatırlaması.

Öncesi: Praskovya'nın evde bulduğu bir hatıra objesi üzerine geçmişi hatırlaması.

Sonrası: Hatıra objesini, bir daha gözünün önüne gelmeyecek bir yere kaldırmaya alışması.

Sonuç: İkinci doğaçlamada oyuncu evde tesadüfen bulduğu Pavel'in askerlik künyesi ile geçmiş zamanı hatırlamıştır. Bu onun için duygusal bir andır. Bu noktada oyuncu, Praskovya'nın durumu idare etme çabası yüzünden, geçmiş ile bağlarını uzun zamandır kopartmış olduğunu keşfetmiştir. Geçmiş, Praskovya için çok gerilerde kalmıştır. Sonrasında ise, Praskovya künyeyi tekrar saklar. Oyuncu, koyduğu yeri beğenmez ve daha zor ulaşabileceği bir yer aramaya başlar. Sonrasında daha da zor bir yer bulmaya çalışır. Bu böylece devam eder. Çalışmanın sonunda, oyuncu Praskovya'nın kendisine acı veren geçmişten kurtulmaya çalışması ile yüzleşmiştir.

3. Praskovya'nın tören provasası.

Öncesi: Evde yalnızken, kendi kendine prova yapması.

Sonrası: Törene yalnız katılması ve Pavel adına madalyayı kabulü.

Sonuç: Evde yalnızken, kendi kendine prova yapan Praskovya, bu durumdan çok eğlenir. Bu onun için bir oyuna dönüşür. Bu noktada oyuncu Praskovya'nın uzun zamandır gülüp eğlenmeyi dahi unutmuş olduğunu hissetmiştir. Sahnenin sonrasının doğaçlandığı kısımda ise oyuncu çok gerilmiştir. Bu, onun içinde bulundukları durumun ciddiyetini ve tehlikesini kavramasını sağlamıştır.

4. Praskovya'nın parçalara ayrılmış üniformayı getirmesi.

Öncesi: Praskovya'nın sakladığı yerden çıkartıp üniformaya bakması. / Sağlam olan üniformayı parçalara ayırması.

Sonrası: Üniformadan bir parça daha kesip, rutin temizliğini yapması.

Sonuç: Dördüncü doğaçlama sırasında, oyuncu önemli bir ihtimali keşfetmiştir: Ya Praskovya üniformayı öncesinde değil de tam o anda paralamışsa? Bu düşünce, oyuncuyu üstün görev olarak 'Pavel'i kontrol altında tutma' seçeneğine daha da yaklaştırmıştır.

5. Pavel'in, savaşta yaşadıklarını hatırlaması.

Öncesi: Yalnız kalan Pavel'in, çok dikkatli bir şekilde, kirletmeden terlikleri giymeye çalışması.

Sonrası: Pavel'in, terlikleri parçalamaya çalışması.

Sonuç: Bu doğaçlamada, oyuncu, sahne esnasında Praskovya 'ya aksini söylemesine rağmen, onun ahırdan çıkması ile terlikleri dikkatlice ve kirletmemeye aşırı özen göstererek giymeye çalışmıştır. Bu onun, Pavel için terliklerin ne kadar önemli olduğunu ve onun için ne ifade ettiğini kavramasını sağlamıştır. Doğaçlamanın devamında ise, öncesinde o kadar önemli olan terlikler gerçekten anlamlarını yitirmiş ve oyun içerisinde Pavel'in söylediği gibi ona azap çektirmeye başlamıştır.

6. Pavel'in "Tanrı'nın burada olup bitenlere aldırdığı bile yok." demesi.

Öncesi: Tanrıyla konuşması. / Hesap sorması.

Sonrası: Tanrıya yalvarma. / Af dileme.

Sonuç: Altıncı doğaçlama, oyuncunun Pavel'in Tanrı ile ilişkisini anlaması bakımından önemli olmuştur. Pavel aslında ahırda, arada yanına gelen Praskovya'dan daha çok her zaman yanında olan Tanrı ile vakit geçirmektedir. Aralarındaki ilişki, yaradan ve kul ilişkisinden çıkıp daha farklı bir boyuta taşınmıştır. Tanrı, Pavel'in hem arkadaşına hem de düşmanına, dönüşmüştür. Ancak aralarındaki bu ilişkiyi karısından saklar. O, yalnız ona aittir. Ahırda sahip olduğu tek şey odur ve onu kimseyle paylaşmak istemez. Sadece bu sahnede aralarındaki ilişkiyi açık eder.

7. Pavel ve Praskovya'nın gece gizlice dışarı çıkması.

Öncesi: Praskovya'nın çıkmaktan vazgeçmesi üzerine Pavel'in yalnız çıkmak için cesaretini toplamaya çalışması.

Sonrası: Yalnız kalan Pavel'in dışarıda vakit geçirmeye çalışması.

Sonuç: Pavel ve Praskovya'nın gece gizlice dışarı çıktıkları doğaçlama iki oyuncu için de önemli olmuştur. Praskovya, oyun boyunca kendisinin de zarar görmesine dair endişelerinden bahsetse de onu oynayan oyuncu ilk defa yakalanma korkusunu bu kadar derinden hissetmiştir. Pavel'i oynayan oyuncu ise, dışarının gerçekliğini ve orada olmanın Pavel için ne kadar önemli olduğunu anlamasına rağmen, durumun içine girmekte zorlandığı için, en uzun süren doğaçlama çalışması bu

olmuştur. Ancak sonunda, oyuncu, Pavel'in gördüğü çevreden daha ziyade göremediği, daha da ileride olanla ilgilendiğini keşfetmiş ve dışarıdaki Pavel ve onun hissettikleri ile bağlantı kurabilmiştir.

8. Pavel'in teslim olmaya karar vermesi.

Öncesi: Pavel'in domuzları ahıra geri sokmaya çalışması.

Sonrası: Pavel ve Praskovya'nın köyde, herkesin içinde yürümesi.

Sonuç: Son doğaçlamada, Pavel'in domuzları tekrar içeri sokmaya çalışması sırasında, oyuncu bu eylemi gerçekten isteyerek yapmadığını, bir başka deyişle Pavel'in buna çok da gönüllü olmadığını fark etmiş ve o noktada onun artık gerçekten dışarıya çıkmak istediğini anlamıştır. Ancak çalışmalar sırasında çift bir türlü dışarıya çıkamamış, köyde dolaştıkları kısım başka bir zaman çalışılmıştır. Bu da rejide şöyle bir düşüncüyü doğurmuştur: Karar almış olmalarına rağmen, acaba finalde dışarıya gerçekten çıkabiliyorlar mı? Bunun sonucunda da oyunun finalinin bu şekilde, yani çıkma kararlarını gördüğümüz ama çıkıp çıkmadıklarını bilmediğimiz bir şekilde olmasına karar verilmiştir.

Seçili sahnelerin, öncesi ve sonrasına dair yapılan bu doğaçlamalar, oyuncuların, sahnelerdeki anların özünü kavramasını sağlamıştır. Oyun için kritik önemde olan bu sahnelerin çalışılması aynı zamanda oyuncuların diğer sahnelerle de bağlantı kurması noktasında önemli olmuştur. Klasik dramatik yapıli metinlerde, her sahne bir sonrakinin devamı niteliğinde olduğu için, bu çalışma ile sahneler birbirine bağlanmaya başlanmıştır. Aynı zamanda bu çalışma, oyuncuların oyun kişilerini daha iyi keşfetmelerini de sağlamıştır.

4.2.2.2. Oyuncuların sahneleri kendi cümleleriyle oynamaları

Oyuncular seçili sahneleri kendi cümleleriyle oynarlar. Burada kastedilen, sahneye yeni anlamlar yüklemek değil, var olan anlamların oyuncudaki karşılığının bulunmasıdır. Bu alt metin çalışması ile paralel bir yaklaşımdır. Oyuncu verili durumdan çıkmadan sadece metindeki cümlelerin kastettiğini kendi cümleleriyle aktarır. Böylece oyuncuların, cümleleri daha iyi kavramaları yani orijinal cümleleri söylediklerinde dahi o cümlelerin kendi cümleleri olması, hem de durum içerisinde gerekli duygulanıma ulaşmaları hedeflenmektedir.

Uygulama ve sonuç: Bu çalışmada, oyuncular, seçili sahneleri önce kendi replikleriyle, daha sonra da metindeki orijinal repliklerle oynamışlardır. İlk kısımda, yani var olan cümleleri kendilerine hissettirdikleri şekilde, istedikleri gibi kelimelere dökmeleri sayesinde, bütününde o sahneye ve özelde de sahne içerisindeki repliklere karşı düşünce ve tavırları ortaya çıkmıştır. Orijinal metne geçildiğinde ise, biraz önce yakalanan tavır, rol kişinin tavrına dönmeye başlamıştır. Ulaşılmak istenen hedef de budur. Oyuncuya ait, gerçek tavrın rol kişinin tavrıyla buluşup iç içe geçmesi. Böylece, seyirci sahnede gerçek bir tavırla karşılaşacak ve bu tavır da hem oyuncuya hem de rol kişisine ait olacaktır.

4.2.3. Metnin olaylara bölünmesi

Oyunun bütünü sahnelerden oluşur. Ancak bu, yazarın genelde zaman ve mekân yaratımı ile ilgilidir. Çalışmanın bu kısmında ise, sahneler olaylara ve olaylar da daha küçük parçalara bölünür:

“Genel çözümleme oyunu ve rolü, küçük ve büyük bileşenlere ayırır ya da başka bir deyişle oyunu büyük ve küçük parçalara böler, bu parçalardaki görevleri araştırır. Böylece, oyunun ve rolün sanatçıların çok iyi bilmesi ve duyumsaması gereken genel yapısı öğrenilir. Temel çözümleme, önünde sonunda, yazarın yapıtının asıl düşüncesini ya da daha üst görevini, ona giden dolaysız eylemi tanımlar.” (Çalışlar, 1993, s. 291)

Amaç, en küçükten başlayarak ardışık eylemler bütününe, başka bir deyişle birbirini takip eden eylemlerin sıralı bir şablonuna ulaşmaktır.

Uygulama:

Sahne 1: Büyük Zaferin Yıl Dönümü

Epizot 1: Pavel’in tören provası üzerine çalışması:

Olay 1: Pavel konuşma metni üzerine çalışmaktadır. Bu birilerine suçunu itiraf ettiği bir konuşmadır. Aynı zamanda bu suç dolayısıyla pişman olduğunu da belirtir.

Olay 2: Seslerinden rahatsız olduğu domuzları susturmaya çalışır. Belli ki domuzlar çok fazla gürültü yapmaktadırlar ve Pavel bir türlü konuşma metnine odaklanamıyordur.

Olay 3: Praskovya'ya seslenir. Bu seslenişten anlaşılır ki, Praskovya acil gelmeli ve domuzlarla ilgilenmelidir.

Olay 4: Praskovya girer ve domuzları doyurma üzerine tartışırlar. Pavel'in biraz sonra çıkacağı tören sebebiyle çok gergin olduğu; Praskovya'nın ise hem ev işleri hem de Pavel için durmadan çalıştığı anlaşılır.

Epizot 2: Geçmişe dönüş:

Olay 1: Pavel'in on yıldır domuz ahırında yaşadığı anlaşılır. Hatta burada kalışının bir çetelesini de tutmuştur. Pavel, burada bu şartlar altında yaşamanın onda yarattığı psikolojik travmalardan bahseder. Praskovya, mutlaka bunlardan, konuşma sırasında da bahsetmesi gerektiğini söyler.

Olay 2: Praskovya on yıl önce Pavel'in askerlikten kaçıp eve geldiği geceyi anımsar. Pavel onu dinler. Pavel'in eve ne şartlar altında ve ne halde dönmüş olduğu, Praskovya içinse onun nasıl bir gece olduğu anlaşılır.

Olay 3: Konu Pavel'in terliklerine gelir. Savaştan kaçıp eve geldiğinde, ilk şoku atlatmasının üzerine Pavel'in önce terliklerini istediği öğrenilir. Gördüğünde onlara sarılıp ağlamış, ardından da onlarla domuz ahırına gelip orada düşüp bayılmıştır. Praskovya o terlikleri bir kez daha giymesini ister ama Pavel buna şiddetle karşı çıkar.

Epizot 3: Gitmeden önce son hazırlıklar:

Olay 1: Bandonun yerini almakta olduğunu duyarlar ve birlikte son bir kez tören provası yaparlar. Belli ki bu törene uzun süredir hazırlanmaktadırlar.

Olay 2: Praskovya, Pavel'i vazgeçirmeye çalışır. Ona, belli tersliklerin olabileceğini ve işlerin istedikleri gibi gitmeyebileceğini hatırlatır. Pavel ise bu törene katılmakta ısrarcıdır. Bunu belki de son kurtuluş umudu olarak görmektedir.

Olay 3: Pavel, Praskovya'dan askeri üniformasını getirmesini ister. Praskovya getirmek istemez; onun yerine damatlık takım elbisesiyle törene çıkmasını önerir. Pavel sinirlenir ve ondan üniformasını getirmesini ısrarla ister.

Olay 4: Pavel gitmeden önce domuzları son bir kez dövmeye kalkar. Onlar oradaki tutsaklığının simgesi gibidir. Onlardan ne kadar tiksindiği ve nefret ettiği anlaşılır. Yıllardır bir arada olmak onun için büyük bir travmaya dönüşmüştür.

Epizot 4: Planlar değişir:

Olay 1: Praskovya paramparça olmuş üniformayı getirir. Pavel gördüğü şeyin kendi üniforması olduğuna inanamaz. Bu onun planlarını bozan bir şeydir; çünkü hazırlamış olduğu konuşmanın etkili olabilmesi için üzerinde mutlaka o üniforma olmalıdır.

Olay 2: Pavel törene çıkmaktan vazgeçer ve yerine Praskovya'nın gitmesini ister. Mademki her şey planladıkları gibi gidemeyecektir, en azından Praskovya orada olmalıdır ve törende kimse hiçbir şeyden şüphelenmemelidir. Praskovya, Pavel hakkında yıllardır söylemiş olduğu yalanı bir kez daha orada tören şartları içerisinde söylemekten çekinir ama başka da şansı yoktur.

Epizot 5: Praskovya törendeyken, Pavel'in ahırda yalnız kalışı:

Olay 1: Pavel cepheyi ve oradan kaçışını hatırlar. Savaşın zor şartları bir kez daha hatırlanır. Öncesinde bahsi geçen terliklerin, savaş sırasında Pavel için evin simgesi haline gelmiş olduğu anlaşılır. Sıcacık bir yuvanın temsili gibidirler. Aynı zamanda annesi ile kurduğu bir bağ görevi de görürler. Ancak şartlar ağırlaştıkça da terliklerin hayali başka bir anlama bürünüp bir takıntıya dönüşmüş ve Pavel'e acı çektirmeye başlamışlardır.

Epizot 6: Tören sonrası:

Olay 1: Praskovya, törenden bir madalya ile döner. Pavel ahırda kalarak, Praskovya ise törene katılarak on yıldır sürdürdükleri yalana devam etmişlerdir. Üstüne Pavel bir tane de madalya ile onurlandırılmıştır. Artık hiçbir geri dönüş umudu kalmamıştır.

Olay 2: Praskovya gündelik işlerini halletmek için çıkar. Pavel ise hala ahırdadır.

Sahne 2: Uyuyan Güzel ve Canavar

Epizot 1: Sinek ve kelebek:

Olay 1: Pavel ahırda gördüğü sinekleri öldürmektedir. Bir önceki sahnenin üzerinden bir on yıl daha geçmiştir. Pavel artık orada geçirdiği günlerin değil, öldürdüğü sineklerin çetelesini tutmaktadır. Her defasında sayıyı arttırmaya çalışıyordur.

Olay 2: Pavel içeride bir kelebek görür ve onu dışarı çıkartmaya çalışır. Kelebek dışarının, bahar rüzgarlarının ve çiçeklerin simgesi gibidir ve tıpkı Pavel gibi burada olmamalıdır. Mademki Pavel dışarı çıkamıyordur, o halde onun yerine kelebek dışarı, ait olduğu yere kavuşmalıdır. Bu sırada da Pavel kelebeği kovalarken bir yandan da kendisinin güldüğünü fark eder. Belli ki çok uzun zamandır gülmüyordur. Bunu görmesi için Praskovya'ya seslenir.

Olay 3: Domuzlardan biri kelebeği yer. Pavel bu duruma inanamaz. Dışarıya dair son umudu da gene burada birlikte yaşamaya esir olduğu domuzlardan biri tarafından yenilmiştir. Pavel domuzu yiyen kelebeği öldürür. Pavel için bu çok büyük bir sinir krizidir. Kendini kaybeder. Sesleri duyan Praskovya koşarak içeri girer ve Pavel'i kanlar içinde görüp panikler. Pavel yaşadığı her şeyi ona anlatır.

Epizot 2: Tanrının yargılama yetkisi:

Olay 1: Pavel ve Praskovya tanrı ve onun yargılama yetkisi üzerine konuşurlar. Pavel, kendisinin o şartlarda yaşamasına dair hiçbir şey yapmadığı için tanrıya kızgındır. Hatta ahırın aslında bir cehennem olduğunu düşündüğünü ve kendisinin de orada cezasını çekmekte olduğuna inandığını söyler. Dini inancı çok kuvvetli olan Praskovya için, Pavel'in bu tavrı kabul edilebilir gibi değildir; konu ile ilgili tartışırlar.

Epizot 3: Gerçeklik:

Olay 1: Pavel geldiği son noktadan ve kendi gerçekliğinden bahseder. Eskiden hayalleri ve umutları olan bir insanken artık tek tutkusu yüz bin ölü sineğe ulaşmak olan bir adama dönmüştür.

Olay 2: Praskovya da kendi gerçekliğinden bahseder. Yapacak bir şey yoktur ve bu şekilde yaşamaya devam etmek zorundadırlar.

Sahne 3: Gece Yarısı Yürüyüşü

Epizot 1: Sabırsız bekleyiş:

Olay 1: Pavel hasta ve sabırsız bir haldedir. Bir önceki sahnenin de üzerinden yıllar geçmiştir. Bu zaman zarfında Pavel'in sağlığı daha da kötü bir hal almıştır.

Epizot 2: Dışarı çıkış hazırlığı:

Olay 1: Praskovya dışarı çıkışları ile ilgili planın üzerinden bir kez daha geçer. Pavel'i kadın kılığında dışarı çıkartacaklardır. Bunun için gecenin en sakin saatlerini seçmişlerdir. En önemli unsur ise Pavel'in dışarıda Praskovya'nın direktiflerini dinlemesidir.

Olay 2: Pavel ağlamaya başlar ve aslında bir korkak olduğunu itiraf eder. Pavel ruhen de büyük bir çöküş yaşamaktadır. Hayatının artık sonuna geldiğine inanmaktadır. Sık sık geçmişi düşünmeye başlamıştır; ancak geçmişe dönüşlerinde de hep kendi korkaklıklarıyla karşılaşmaktadır.

Olay 3: Praskovya Pavel'i hazırlar. Ona kendi elbiselerinden bir tanesini giydirir. Onu, ne kadar olabilirse, bir kadına dönüştürmek için elinden geleni yapar.

Epizot 3: Dışarısı:

Olay 1: Pavel yıllar sonra dışarıda olmaktan çok etkilenmiştir. Bu hem psikolojik hem de fiziksel bir etkilenmedir. Yıllardır görmediği görüntüleri gören, sesleri duyan Pavel, temiz havanın da etkisi ile bir anda fenalaşır.

Olay 2: Bu durum sebebiyle panikleyen Praskovya geri dönmek ister. Belli ki baştan beri bunu yapmak istemiyordur ve Pavel'in ısrarları sonucunda kabul etmiştir bu gizli geziyi.

Olay 3: Pavel devam etmekte kararlıdır. Yıllar sonra dışarı çıkmışken hiçbir şey ona engel olmamalıdır.

Olay 4: Pavel birlikte kaçmayı teklif eder. Mantıklı bir planı yoktur ama umursamaz görünür; tek derdi biraz daha, hatta sonuna kadar gitmektir. Praskovya geri dönmeleri konusunda ısrarcıdır. Pavel ise onu ikna etmeye çalışır.

Olay 5: Praskovya Pavel'i bırakıp geri döner. Pavel iyice kontrolden çıkmış gibidir. Durum artık ikisi için de çok tehlikeli bir hal almaya başlamıştır.

Olay 6: Pavel de Praskovya'nın peşinden ahıra geri döner. Daha fazla ilerlemeye onun da cesareti yoktur. Hele ki yalnız başına.

Sahne 4: Kumandandan Emirler

Epizot 1: Çözüm arayışı:

Olay 1: Pavel uyanık kalmaya çalışır. Uyursa ve orada bir gece daha geçirirse bunun her şeyin sonu olacağını düşünür. Uyumamak için kendi zihnine saldırır.

Olay 2: Pavel domuzları dövmeye kalkışır. Uyku ve uyanıklık arasındaki savaşta, aklına gelen, alışık olduğu ve en iyi yaptığı şeye odaklanmaktır; o da domuzlara saldırmaktır.

Olay 3: Pavel ahırın kapısını açıp domuzları serbest bırakır. Yıllardır yapması gereken ama bir türlü cesaret edemediği bu eylem, yaşadığı esirlik hali içerisinde aklına gelmiştir.

Epizot 2: Durum değerlendirmesi:

Olay 1: Pavel ve Praskovya durum değerlendirmesi yaparlar. Domuzlardan kurtulmak ikisi için de bir rahatlama sebebi olmuştur. Sonunda tek mal varlıklarından kurtuldukları için artık kaybedecek bir şeylerin kalmadığını hissediyorlardır.

Epizot 3: Teslim olma:

Olay1: Pavel teslim olmaya karar verir. Artık yapılacak bir şey kalmamıştır. Domuzları serbest bırakırken asıl amacı bu değildir ama artık bu noktaya gelmiştir.

Olay 2: Praskovya Pavel'in damatlık takım elbisesini getirir. Pavel artık onu giyme ve onunla teslim olma noktasında ikna olmuş durumdadır.

Olay 3: Birlikte dışarı çıkarlar.

4.2.4. Üstün görevin netleşmesi

Şener'e göre: "Klasik dram yapısı içinde olaylar birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde izler. Bir önceki olay bir sonrakinin nedenidir. Sonraki olay bir öncekinin sonucu olduğu gibi, kendinden sonra gelecek olayın nedenini oluşturur." (Şener, 1997, s. 20) Elde edilen bu şablon, daha önce taslak halde saptanmış üstün görevin netleştirilmesini sağlar. Netleşmiş üstün görev ise, rol kişinin her bir istek ve fiziksel eyleminin temelini oluşturur.

Uygulama:

Pavel'in üstün görevi: Bir türlü kurtulamadığı vicdan azabı yüzünden, kendisini en ağır şartlarda yaşamaya mahkûm ederek cezalandırmak.

Praskovya'nın üstün görevi: İkisinin de can güvenliği için, gittikçe zihni bulanıklaşan Pavel'i kontrol altında tutmak.

Sahneler olaylara bölündüğünde daha net anlaşılmıştır ki, Pavel'in çektiği ruhsal acı, onun tüm hareketlerini etkilemektedir. Başka bir deyişle, yaptığı her şey, tüm hisleri ve seçimleri içinden bir türlü atamadığı vicdan azabı ile ilintilidir. Bundan tek bir kurtuluş yolu vardır, o da cezalandırılmak. Dışarıdan gelebilecek bir tepki ile yüzleşmeye cesareti olmadığı için, bu cezalandırma işlemini de kendisi yapmak zorundadır. Bunu da 'kendini en ağır koşullarda yaşamaya mahkûm ederek' yapmaya çalışır.

Birinci sahne, birinci epizotta, tek kurtuluş umudu olarak gördüğü tören konuşmasını prova ederken, kısa bir süre sonra, birinci sahne, dördüncü epizotta, üniformasız çıkamayacağını bahane ederek tekrar ahırda kalmayı seçer.

Aynı şekilde, üçüncü sahnenin başında her ne pahasına olursa olsun ahırı terk etmek zorunda olduğundan bahsetse de aynı sahnenin sonunda koşa koşa ahıra geri döner. Ahır, onun için, bir yandan cezasını çektiği bir cezaeviye bir yandan da yüzleşemediği dışarısından koruyan bir sığınaktır.

Praskovya ise bir nevi arafta gibidir. Bir yandan onu her an gözetlediğini bildiği tanrıdan ve dışarıdakilerin sırlarını öğrendiklerinde onlara yapabileceklerinden korkarken bir yandan da kendi düzenini kurmuş görünmektedir. Bu düzene zarar

verebilecek tek kişi, gittikçe bozulan ruh haliyle Pavel'dir. Onu kontrol altında tutmak zorundadır.

Birinci sahnenin üçüncü epizodunda tören konuşmasını yapmasına yardım eder görünürken, hemen ardından törene çıkma konusunda Pavel'i vazgeçirmeye çalışır. Dördüncü epizotta ise, Pavel'in yenilgisini hemen kabul eder.

Birinci ve ikinci sahnelerin finalleri Praskovya için, hayatın eskiden olduğu gibi yani alışık oldukları üzere devamı şeklinde kurulmuştur. Üçüncü sahnenin finalinde ise, Praskovya kontrolün kendisinden çıktığını anladığı an, Pavel'i ölüme terk etme pahasına kaçıp, güvenli limanı olan evine sığınır.

Bu hareketi, bir yanı ile de gidemeyeceğini bildiği Pavel'i tekrar kontrolü altına alma, ona istediğini yaptırma yöntemi olarak da düşünülebilir.

4.2.5. Her bir olaydaki isteğin ve fiziksel eylemin belirlenmesi

Epizot ve olaylara bölünmüş metinde, rol kişileri belirlenmiş üstün görevlerinin ışığında belli isteklerin peşinden giderler. Bu da fiziksel eylemlerin kaynağını oluşturur. Çünkü isteğini gerçekleştirmek amacını taşıyan rol kişisi harekete geçecektir.

Bu harekete geçme hali, birbirini zincirleme şekilde takip eden fiziksel eylemleri doğurur. "Oyuncu, sahneye çıkmadan önce bir coşkuyu zorlamak yerine, psiko-fiziksel eylemin psikolojik tarafını harekete geçiren ve böylelikle psiko-fiziksel birlikteliği yakalayan yalın, somut ve anlamlı bir fiziksel eylemi icra eder." (Moore, 2009, s.45)

Bu fiziksel eylemler de aralıksız devam eder; ta ki rol kişisi isteğini gerçekleştirene ya da yeni bir isteğe yönelene kadar. Fiziksel eylemler, vücutta belli itkilerin oluşumunu tetikler ve bu itkiler de gerçek duygunun kendiliğinden oluşmasını sağlar. Stanislavski'ye göre, fiziksel eylemlerin önemi direkt olarak kendisinde değil, bir vasıta olarak yarattığı etkilerdedir. (Stanislavski, 2015. S. 49)

Bu sayede de oyuncu, belli bir duygulanıma girme çabası içerisinde kalmadan ve sahnede nasıl durup hareket edeceğini düşünmeden sadece basit bir fiziksel eylemin peşinden giderek, rolünü oluşturabilir.

Toporkov, Stanislavski'nin ağzından, bu durumu şu şekilde açıklar: "Bir dizi pratik sorun yaratıp, bunlara uygun çözümleri bulmak zorundasın. İnan bana, önemli olan bu, seyircinin izleyeceği şey bu, olayların gerçek olduğuna onları ikna edecek olan şey bu." (Toporkov, 2017, s. 45)

Uygulama:

Sahne 1: Büyük Zaferin Yıl Dönümü

Epizot 1: Pavel'in tören provası üzerine çalışması				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel konuşma metni üzerine çalışmaktadır.	Kendini dinleyicilere acındırmak.	Metni yüksek sesle okumak.		
Seslerinden rahatsız olduğu domuzları susturmaya çalışır.	Sessiz bir ortam yaratmak.	Domuzları susturmaya çalışmak.		
Pavel Praskovya'ya seslenir.	Praskovya'dan yardım istemek.	Sesini Praskovya'ya duyurmak.		
Praskovya girer ve domuzları doyurma üzerine tartışır.	Praskovya'nın bu tören konuşmasının kendisi için ne kadar önemli olduğunu anlaması.	Praskovya'nın gözünün içine baka baka, konuşma metnindeki can alıcı yerleri vurgulayarak söylemek.	Pavel'in, kendisinin ona yardım etmeye çalıştığını görmesi.	Domuzları susturmak.

Epizot 2: Geçmişe dönüş				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel'in on yıldır domuz ahırında yaşadığı anlaşılır.	Konuşma metnine bu on yıl ayrıntısını eklemek.	Bire bir tam tarihi hesaplamak.		
Praskovya. Pavel'in on yıl önce askerlikten kaçıp eve geldiği geceyi anımsar. Pavel onu dinler.	Praskovya'nın anlattıklarından, konuşma metninde kullanabileceği yerleri saptamak.	Önemli yerleri not almak.	O geceye dair hissettiklerini kocasının bilmesi.	Anlattıklarının, Pavel üzerindeki etkisini görmeye çalışmak.
Konu Pavel'in terliklerine gelir.	Terliklerin işlemlerini yapan annesini hatırlamak.	Terlikleri zarar görmeyecekleri şekilde tekrar saklamak.	Terliklerin, bir kez daha Pavel'in gidişini engellemesini sağlaması.	Pavel'i, terlikleri giydirmek.

Epizot 3: Gitmeden önce son hazırlıklar				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Bandonun yerini almakta olduğu duyarlar ve birlikte son bir kez tören provası yaparlar.	Her şeyin eksiksiz olması.	Praskovya'ya tören provasını tüm ayrıntılarıyla yaptırmak.	Panik haldeki Pavel'i yatıştırmak.	Tören atmosferini yaratmaya çalışmak.
Praskovya, Pavel'i vazgeçirmeye çalışır.			Pavel'in törene çıkmaması.	Köyde onun bu eylemini anlamayacak kişilerin adlarını saymak.
Pavel, Praskovya'dan askeri üniformasını getirmesini ister.	Son hazırlıkları tamamlamak.	Praskovya'yı üniformayı getirmesi için zorlamak.	Üniformayı getirmemek.	Pavel'i, törene damatlık elbisesiyle çıkması için ikna etmek.
Pavel gitmeden önce domuzları son bir kez dövmeye kalkar.	Domuzlara son bir kez zarar vermek.	Domuzlara saldırmak.		

Epizot 4: Planlar değişir				
OLAY	PAVEL'İN İSTEğİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA' NIN İSTEğİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Praskovya paramparça olmuş üniformayı getirir.	Praskovya'nın üniforması yerine başka bir şey getirdiğine ikna olmak.	Üniformayı incelemek.	Pavel'in kendisine ya da ona zarar vermemesi.	Üniformayı göstermemek.
Pavel törene çıkmaktan vazgeçer ve yerine Praskovya'nın gitmesini ister.	Törene kendi yerine Praskovya'nın katılması.	Karısının gözünü korkutmak.	Törene gitmemek.	Pavel'in söylediklerini dinlememeye çalışmak.

Epizot 5: Praskovya törendeyken, Pavel'in ahırda yalnız kalışı				
OLAY	PAVEL'İN İSTEğİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA' NIN İSTEğİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel, cepheyi ve oradan kaçışını hatırlar.	Sinirlerine yenik düşüp terlikleri parçalamamak.	Bütün bunların nedenini kendine tekrarlamak.		

Epizot 6: Tören sonrası				
OLAY	PAVEL'İN İSTEğİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA' NIN İSTEğİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Praskovya, törenden bir madalya ile döner.	Hiçbir şeyin değişmediğini kabullenmeye çalışmak.	Madalyayı incelemek.	Pavel'i rahatlatmak.	Madalyayı Pavel'e vermek.
Praskovya gündelik işlerini halletmek için çıkar.			Törene katılarak söylediği yalanın ağırlığından kurtulmak.	Evin işlerine ve günlük rutinine dönmek.

Sahne 2: Uyuyan Güzel ve Canavar

Epizot 1: Sinek ve kelebek				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel ahırda gördüğü sinekleri öldürmektedir.	Ölü sineklerin sayısını arttırmak.	Elinden kaçırmadan, fazladan bir sineği daha öldürmek.		
Pavel içeride bir kelebek görür ve onu dışarı çıkartmaya çalışır.	Kelebeği dışarı çıkartmak.	Kelebeğe zarar vermemek.		
Domuzlardan biri kelebeği yer ve Pavel o domuzu öldürür.	Domuzu cezalandırmak.	Domuza saldırmak.		

Epizot 2: Tanrının yargılama yetkisi				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel ve Praskovya Tanrı ve onun yargılama yetkisi üzerine konuşurlar.	Praskovya'ya, Tanrının kendisiyle artık ilgilenmediğini anlatmak.	Tanrıyla dalga geçmek.	Pavel'i yatıştırmak.	Pavel'e Tanrının onları izlediğini hatırlatmak.

Epizot 3: Gerçeklik				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel geldiği son noktadan ve kendi gerçekliğinden bahseder.	Geldiği son noktayı Praskovya'ya anlatmak.	Kendisini küçük düşürücü hareketler yapmak.		
Pavel,Praskovya'ya kendi gerçekliğinden bahseder.			Pavel'e, durumunun onu artık etkilemediğini anlatmak.	Evin işlerine dönmek.

Sahne 3: Gece Yarısı Yürüyüşü

Epizot 1: Sabırsız bekleyiş				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel hasta ve sabırsız bir haldedir.	Bir an önce dışarıya çıkmak.	Daha fazla nefes almaya çalışmak.	Pavel'i sakinleştirmeye çalışmak.	Pavel'in daha fazla nefes almasını sağlamak.

Epizot 2: Dışarı çıkış hazırlığı				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Praskovya dışarı çıkışları ile ilgili planın üzerinden bir kez daha geçer.	Dışarısı için hazır olduğunu göstermek.	Ağlamasını tutmaya çalışmak.	Dışarı çıkma konusuna kendini iyice ikna etmek.	Plandaki tüm maddeleri tek tek saymak.

Pavel ağlamaya başlar ve aslında bir korkak olduğunu itiraf eder.	Dışarı çıkmayı hak etmediğini göstermek.	Kendini acındırmaya çalışmak.		
Praskovya Pavel'i hazırlar.	Dışarda tanınmamak.	Kendini kadına benzetmeye çalışmak.	Pavel'in dışarıda tanınmaması.	Onu bir kadına benzetmeye çalışmak.

Epizot 3: Dışarısı				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel yıllar sonra dışarıda olmaktan çok etkilenmiştir.	Praskovya'nın panikleyip onu geri götürmemesi.	Hasta değilmiş gibi davranmak.		
Panikleyen Praskovya geri dönmek ister.			Pavel'i geri götürmek.	Pavel'i ahıra doğru çekmek.
Pavel devam etmekte kararlıdır.	Daha da ileri gitmek.	İleriye yürümek.	Pavel'in, planın dışına çıkmasını engellemek.	Pavel'i, yürüyüş güzergahında plana uygun bir şekilde yönlendirmek.
Pavel kaçmayı teklif eder. Praskovya geri dönmeleri konusunda ısrarcıdır.	Bir daha ahıra geri dönmek.	Praskovya'yı, kendisi ile birlikte ileri yürütmek.	Ahıra geri dönmek.	Pavel'i geri götürmek.
Praskovya Pavel'i bırakıp geri döner.			Bir an önce eve dönmek.	Eve doğru kaçmak.
Pavel de Praskovya'nın peşinden ahıra döner.	Dışarıda yalnız kalmamak.	Ahıra dönmek.		

Sahne 4: Kumandandan Emirler

Epizot 1: Çözüm arayışı				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel uyanık kalmaya çalışır.	Uyumamak.	Kendine seslenip durmak.		
Pavel domuzları dövmeye kalkışır.	Yapacak hiçbir şey bulamadığı için, en alışık olduğu şeyi yapmak.	Domuzlara saldırmak.		
Pavel ahırın kapısını açıp domuzları serbest bırakır.	Artık ahırdan kurtulmak.	Domuzları serbest bırakmak.		

Epizot 2: Durum değerlendirmesi				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel ve Praskovya durum değerlendirmesi yaparlar.	Domuzları neden serbest bıraktığını anlamak.	Yaptığı eylemi zihninde tekrarlamak.	Pavel'in, domuzları nasıl serbest bıraktığını anlamak.	Pavel'e sorular sormak.

Epizot 3: Teslim olma				
OLAY	PAVEL'İN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ	PRASKOVYA'NIN İSTEĞİ	FİZİKSEL EYLEMİ
Pavel teslim olmaya karar verir.	Bütün bunların artık sonlanması.	Cesaretini toplamaya çalışmak.		
Praskovya Pavel'in damatlık takım elbisesini getirir.	Kendine ve Praskovya'ya, artık teslim olmaya hazır olduğunu göstermek.	Takım elbiseyi giymek.	Pavel'in gerçekten teslim olup olmayacağını anlamak.	Pavel'e damatlık takım elbisesini giydirmek.
Birlikte dışarı çıkarlar. / Çıkamazlar.	Dışarı çıkmaya cesaret etmek.	Doğru anı beklemek.	Dışarı çıkmaya cesaret etmek.	Pavel'in hareket almasını beklemek.

4.3. Prova Aşaması

Esslin, “İçerik ile biçimi birbirinden ayırmak yanlıştır” der “çünkü biçim içeriği içerik de biçimi saptar ve biçimdeki değişiklik içerikteki değişikliği getirdiği gibi, içeriğin değişmesi biçimde de değişikliğe neden olur.” (Esslin, 1996, s. 15) Bir oyunun prova aşaması, içerik ile biçimin birbirini tetiklemesi olarak görülebilir. Biçimlendirme oluşukça içerik ve ondan çıkarılacak anlam derinleşir ve bu da biçimin katmanlarını yaratır. Moore’a göreyse: “Yeni değer, yeni gösteri ancak bu iki sanatın -oyun yazarının ve tiyatro grubunun sanatının- sonucunda hayata getirilir.” (Moore, 2009, s. 33)

Fiziksel Eylemler yönteminin bir oyuna uygulanışı, ‘Sahne Dramaturjisi’ kavramını da beraberinde getirmektedir. Metnin çözümlenmesi ve uygulama, bir arada ve sahne üzerinde gerçekleşmektedir.

‘Ön Çalışma’ ve ‘Metin ile Çalışma’ sonrası hem metnin anlaşılması hem de metin ile oyuncu arasında bağ kurulması sağlanmıştır. Oyuncular, var olan diyalogları anlamakla kalmamış aynı zamanda da alt metinleri çözümleyebilmiş ve hatta uygulama yoluyla deneyimleme fırsatı yakalamıştır. Stanislavski, alt metnin kavranmasına çok önem vermiştir: bu kavramla ilgili olarak, “Alt metin, metnin sözlerinin altında

kesintisiz bir şekilde akan, onlara hayat ve var oluş temeli veren, insanın bir parçasındaki dışavurumunun içsel olarak hissedilen ifadesidir.” (Jones, 1986, s. 76) tanımını kullanmıştır.

Yapılan metin kaynaklı doğaçlamalar sonrası oyunculara, rol kişileriyle bağlantılı ama tamamen kendilerine ait tavırlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu da gerçekliğe ve inandırıcılığa giden en önemli adımlardan bir tanesi sayılabilmektedir.

Tamamen metinle çalışma aşamasına geçildiğinde ise oyuncuların elinde, rollerini oynayabilmek adına güçlü iki araç vardır: Netleşmiş üstün görevleri ve fiziksel eylemler haritası.

4.3.1. Fiziksel eylemler haritası

Stanislavski'nin, 'Fiziksel Eylemler Yöntemi'ne yönelişinin temel nedenlerinden bir tanesi, oyuncuya, duygu yaratımı konusunda rehber olma çabasıdır:

“Bedene emretmek duyguya emretmekten daha kolaydır. (...) Bu yüzden rolün bedensel yaşamıyla başladım. Beden maddi olarak duyumsanabilir, ona komutlarla, alışkanlıklarla, disiplinle ve alıştırmalarla etkide bulunulabilir. Bedenle, yakalanamayan, sessiz ve kaprisli duygudan, kolaylıkla kaçıp giden duygudan daha iyi başa çıkılabilir.” (Çalışlar, 1993, s. 288)

Aslında Stanislavski, ikinci dönem çalışmalarında, hedefi aynı tutarak, ona giden yolu değiştirmiştir. Ona göre, önce basit fiziksel amaçlara yönelmek gerekiyordur; çünkü bu psikoloji derinliği de beraberinde getirecektir. (Stanislavski, 2015. s.5) En önemlisiyse, gerçekleştirecek fiziksel eylemlere sahip olan oyuncu, rolün inşa sürecini başlatabilecektir.

Pavel'in Fiziksel Eylemler Haritası: Metni yüksek sesle okumak. / Domuzları susturmaya çalışmak. / Sesini Praskovya'ya duyurmak. / Praskovya'nın gözünün içine baka baka, konuşma metnindeki can alıcı yerleri vurgulayarak söylemek. / Bire bir tam tarihi hesaplamak. / Önemli yerleri not almak. / Terlikleri zarar görmeyecekleri şekilde tekrar saklamak. / Praskovya'ya tören provasını tüm ayrıntılarıyla yaptırmak. / Karısını üniformayı getirmesi için zorlamak. / Domuzlara saldırmak. / Üniformayı incelemek. / Karısının gözünü korkutmak. / Bütün bunların nedenini kendine tekrarlamak. / Madalyayı incelemek. / Elinden kaçırmadan, fazladan bir sineği daha öldürmek. /

Kelebeğe zarar vermemek. / Domuza saldırmak. / Tanrıyla dalga geçmek. / Kendisini küçük düşürücü hareketler yapmak. / Daha fazla nefes almaya çalışmak. / Ağlamasını tutmaya çalışmak. / Kendini acındırmaya çalışmak. / Kendini kadına benzetmeye çalışmak. / Hasta değilmiş gibi davranmak. / İleriye yürümek. / Praskovya'yı, kendisi ile birlikte ileri yürütmek. / Ahıra dönmek. / Kendine seslenip durmak. / Domuzlara saldırmak. / Domuzları serbest bırakmak. / Yaptığı eylemi zihninde tekrarlamak. / Cesaretini toplamaya çalışmak. / Takım elbiseyi giymek. / Doğru anı beklemek.

Praskovya'nın Fiziksel Eylemler Haritası: Domuzları susturmak. / Anlattıklarının, Pavel üzerindeki etkisini görmeye çalışmak. / Pavel'e, terlikleri giydirmek. / Tören atmosferini yaratmaya çalışmak. / Köyde onun bu eylemini anlamayacak kişilerin adlarını saymak. / Pavel'i, törene damatlık elbisesiyle çıkması için ikna etmek. / Üniformayı göstermemek. / Pavel'in söylediklerini dinlememeye çalışmak. / Madalyayı Pavel'e vermek. / Evin işlerine ve günlük rutinine dönmek. / Pavel'e tanrının onları izlediğini hatırlatmak. / Evin işlerine dönmek. / Pavel'in daha fazla nefes almasını sağlamak. / Plandaki tüm maddeleri tek tek saymak. / Onu bir kadına benzetmeye çalışmak. / Pavel'i ahıra doğru çekmek. / Pavel'i, yürüyüş güzergahında plana uygun bir şekilde yönlendirmek. / Pavel'i geri götürmek. / Eve doğru kaçmak. / Pavel'e sorular sormak. / Pavel'e damatlık takım elbisesini getirmek. / Pavel'in hareket almasını beklemek.

Artık elinde fiziksel eylemler haritası olan oyuncular, sahnede belli bir duyguyu çağırmaya çalışmak yerine, sadece saptanmış isteklerinin / görevlerinin peşinden giderek, verili durumlar içerisinde, 'anı' oynayabilmektedirler. Oyunlarını her defasında canlı ve gerçek kılan ise, sahnede oldukları her an birbirlerine göre pozisyon almaları, yani 'adaptasyon' dur.

4.3.2. Adaptasyon (Uyarlama)

Stanislavski'nin yöntemini aktarırken en çok üzerinde durduğu konulardan biri de oynama eyleminin 'Burada, bugün, şimdi' (Whyman, 2012, s. 325) gerçekleşmekte olduğudur. Her ne kadar, önceden yazılı ve sonu belli bir metin, aylarca süren provalar neticesinde bir tiyatro oyunu olarak ortaya çıkıyorsa da metnin içerisindeki durumlar, o anı, yani seyirci ile buluşulduğundaki zaman dilimini kapsamaktadır. Peter Brook bunu, 'yeniden sunum' olarak tanımlamaktadır:

“Temsil bir şeyin yeniden sunulduğu zamanki halidir, geçmişte olmuş bir şeyin yeniden gösterilmesidir – eskiden olmuş bu şeyin şimdi olması. Çünkü temsil, geçmişteki bir olayın taklidi ya da betimlemesi değildir; temsil zamanı reddeder. Dünün eylemini alır, onu ansallığı da kapsamak üzere her bir yönüyle yeniden yaşatır.” (Brook, 2010, s.180)

Anın her defasında yeniden yaratımı ise, oyuncuların sahne üzerinde birbirlerini görmeleri, dinlemeleri ve karşılıklı etki-tepki ilkesine göre hareket etmeleriyle ve kendilerini karşı tarafa göre uyarlamaları yani adaptasyon ile mümkün olabilmektedir:

“Adaptasyon, ‘Nasıl yapmalıyım?’ sorusunun cevabıdır. ‘Ne?’, ‘Niçin?’ ve ‘Nasıl?’ soruları (eylem, amaç ve adaptasyon) sahne görevinin parçalarıdır. Eylem ve amaç önceden belirlenebilir, oysaki adaptasyon partnerin davranışlarına ve karşılaşılan diğer engellere bağlı olacaktır.” (Moore, 2009, s. 69)

Provalarda, oyuncuların bu çalışma içerisindeyken konsantrasyonlarının üst düzeyde olması beklenmiştir. Pavel’i oynayan oyuncunun bir repliği bağırarak veya fısıltı halinde söylemesi, Praskovya’yı oynayan oyuncuda farklı tepkilerin doğmasına neden olmuş ve o oyuncunun pozisyonunu yeniden ayarlamasını sağlamıştır. Vereceği tepki de ona göre her defasında farklı ama canlı olmuştur. Çünkü Pavel’in davranışı, Praskovya’da bir duygu ve de onun etkisiyle oluşan, bir tepki yaratmış aynı şekilde Praskovya’nın cevabı da Pavel için uyum sağlaması gereken yeni bir durum oluşturmuştur.

Örnek vermek gerekirse, Pavel’in “Birkaç saat sonra hayatımın en zorlu ve ciddi sınavıyla yüz yüze geleceğimi unutmuş gibisin” repliği karşısında, “Bunu biliyorum, Pavel” cümlesini kuran Praskovya, bunu bıkkın bir şekilde söylediğinde, Pavel, “Hiç öyle bir halin yok” sözünü sinirli bir şekilde söylerken; Praskovya repliğini daha içten verdiğinde Pavel’in yanıtı daha sakin ama içerlemiş olmaktadır.

Oyuncuların tepkilerini birbirlerinden alıp, karşılıklı etkileşim halinde olmaları, sahnelerin doğru tempo ve ritimde oynanmasını da olanaklı kılmaktadır.

4.3.3. Tempo-Ritim

Fiziksel eylemler yöntemi, doğru duyguların kendiliğinden üretimini ve bunlarla bağlantılı olarak gerçek itkilerin ortaya çıkmasını mümkün kılarken bir yandan da sahnenin tempo ve ritminin doğru kurulmasını sağlamaktadır. Stanislavski, temporitmin gerçek yaşam ile bağlantısını şu şekilde açıklamaktadır:

“Biz yaşamımızda yer alan her devinim nedeniyle kendimize özgü bir hız ve tartım içinde düşünür, düş kurar, acı çekeriz. Yaşamın bulunduğu yerde eylem vardır; eylemin bulunduğu yerde hareket, hareketin bulunduğu yerde hız, hızın bulunduğu yerde de tartım vardır.” (Stanislavski, 1996b, s. 232)

Beneditti’ye göre ise “Eylem fikrinden ayrı tutulamayacak bir şey, ritim konusudur. Beden ritimleri duygular için güçlü birer tetikleyicidir.” (Beneditti, 2012, s.73) Ritim aynı zamanda sahnelerin etkili kılınmasında da önemli bir etkiye sahiptir:

“Toporkov, Stanislavski ile yaptığı bir prova için, hantal ve durağan bir sahnenin ritim çalışması ile nasıl canlı ve etkili bir hale geldiğinden bahseder ve Stanislavski’nin kendisine verdiği şu yönelimi hatırlar: “Durmak ve fareyi izlemek bir ritimdir, sana sessizce yaklaşan bir kapıyı izlemekse başka bir ritim.” (Toporkov, 2017, s. 61)

Duygu ve ritim, karşılıklı etkileşime ve birbirlerini dönüştürücü bir etkiye sahiptir. Bazen duygu doğru ritmi oluşturmakta, bazen de ritim gerçek duyguyu yaratmaktadır. İkisinin temel anahtarı ise, fiziksel eylemler ve adaptasyondur. Basit bir fiziksel eylemi gerçekleştiren oyuncu, karşısındaki rol kişisi ile doğru etki-tepki ilişkisine girdiği zaman gerçek bir durumun içerisinde konumlanabilmektedir.

Provanan örnekle, Pavel, tören konuşmasının en önemli unsuru olarak gördüğü üniformasını Praskovya’dan getirmesini istediğinde, karısı ona lime lime olmuş bir üniforma getirdiği zaman, Pavel’in üniformayı elinde tutan karısına doğru hızla yönelmesi ile yavaş yavaş geriye doğru çekilmesi, Praskovya’da farklı farklı tepkilerin doğmasına neden olmaktadır. İlkinde repliklerini hızlı hızlı söyleyerek savunmaya geçerken, ikincisinde yavaş bir tempoda konuşarak, Pavel’i sakinleştirmeye çalışmaktadır.

Başka bir örnekte ise, yıllardan sonra ilk defa dışarı çıkmış olan Pavel’in, dış ortamı algılama süresi, her defasında Praskovya’nın da oyununu değiştirmektedir.

4.3.4. Kesintisiz eylem çizgisi

Fiziksel eylemler yönteminin uygulanabilmesi amacıyla, sahnelerin epizotlara ve onların da daha küçük birimlere bölünmesi, oyuncuların, sahne üzerinde gerçekleştirebilecekleri basit eylemlerden başlayarak rollerini adım adım inşa etmelerini sağlamaktadır. Her bir fiziksel eylemin gerçekleştirilmesi aynı zamanda sahne üzerinde küçük küçük anların yaratılması anlamına da gelmektedir. Bu anların

ise oyunun bütününde birbirinden kopuk olmamaları gerekir. Bunları mantıksal bir dizge ile birbirlerini takip edecek şekilde bağlayacak olan ise kesintisiz eylem çizgisidir. Stanislavski, ‘Bir Karakter Yaratmak’ adlı kitabında kavrama dair şu açıklamaları yapmaktadır:

“İster ses ister çizgi ya da hareket olsun, sanat, bu kesintisiz çizginin var olduğu anda belirir. Müzik yerine, yalnızca seslerin, notaların kesik kesik, kopuk kopuk çıkarıldığı; bir desen yerine ayrı ayrı çizgiler ve noktalar oluşturulduğu; eşgüdümlü hareket yerine bir takım kasıtlı sarsıntıların kendini gösterdiği yerde –ne müzik ne şarkı ne desen veya resimden ne de danstan, mimariden, heykelden, en son olarak da dramatik sanattan söz edilebilir.” (Stanislavski, 1996b, s. 80)

Moore ise tanımı şu şekilde verir: “Her bir eylem –mantıklı ve ardışık olmak için- önceki ve sonraki eyleme bağlı olmalıdır. Kesintisiz eylem çizgisi, karakterin ana fikri ifade etme amacına sahip olan bütün eylemlerinin mantıklı bir biçimde birbirlerine bağlanmasıdır.” (Moore, 2009, s. 84) Başka bir deyişle, bir eylem kendinden önceki bir eylemle ilişkiliyken aynı zamanda kendinden sonrakine de etki eder. Stanislavski, bunu gerçek yaşam ile ilişkilendirir:

“Sahne üstündeki hayat, sahne dışında olduğu gibi, bir dizi kesintisiz yönelimlerden ve onların elde edilmesinden oluşur. Onlar bir oyuncunun yaratıcı özlemler yolu boyunca kurulmuş işaretlerdir; ona doğru yolu gösterirler. Yönelimler müzikteki notalar gibidir, ölçüleri oluştururlar ve bunlar da karşılığında melodiyi üretirler.” (Stanislavski, 2011b, s. 60)

Oyundan örnekle, Pavel, artık ahırın havasına dayanamadığı için hasta olur; hasta olduğu için bir an önce dışarı çıkmalıdır; dışarı çıktığında ise orada kalmak ister, ancak Praskovya’nın onu yalnız bırakması üzerine ahıra döner. Pavel’in belirtilen fiziksel eylemlerine bakıldığında, doğrusal bir çizgi göze çarpar. Bu aynı zamanda ardışık ve tutarlı duygu geçişlerini de beraberinde getirecektir. Parçalı bir olaylar dizgesi olduğu halde ne Pavel’i oynayan oyuncu ne de seyirci herhangi bir kesinti yaşamadan durumun ve duygunun içerisinde kalacaktır.

Aynı sahne Praskovya açısından incelendiğinde; O da Pavel’in hastalığının daha kötüye gitmesinden endişelenir; onu dışarıya çıkarmak için ikna olur, Pavel’in dönmeye ısrarla direnmesi üzerine tek başına eve gider. İki rol kişinin fiziksel eylemleri birlikte incelendiğinde, bu eylemlerin hem kendi içerisinde bir tutarlık

taşıdığı hem de karşılıklı olarak birinin eyleminin diğerinin eylemini doğurduğu görülmektedir.

4.3.5. Tavır

Ön metin çalışması sırasında oyunculara belirmeye başlayan tavırlar, metnin özüne ait genel tavırlardır. Oyuncuların genel durumlara karşı tepkileri niteliğindedir. Metin ile çalışmaya geçildiğinde, diyalogların ve onların alt metinlerinin kavranmasıyla, oyun içerisindeki durumlar ve çatışmalar; sahnelerin küçük olaylara bölünmesi ile de anlar oluşmaya başlamıştır. Oyuncunun, bu durumlar çerçevesinde, anların içinde kaldığı sürece, seçili fiziksel eylemlerini gerçekleştirmesi sayesinde beliren duygu ve itkiler, oyuncuda kendiliğinden belli tavırları ortaya çıkarmaktadır.

Bunlar özel tavırlardır; aynı anda hem oyuncunun hem de rolündürler. En önemli özellikleri ise dışarıdan bir tasarımla değil, durum ve anın özelinde, kendiliğinden belirmeleridir.

Pavel'in "Sen bu işten sıyrılmaya mı çalışıyorsun Praskovya" repliğini söyleyen oyuncudan, provalar sırasında kendiliğinden özel bir tonlama çıkmıştır. Bu tonlama, Pavel'in karısını sindirmeye çalıştığı kısımlar için özel bir tavra dönmüştür. Başka bir örnekte, gene aynı oyuncuda, Pavel'in zor durumda kaldığı anlar için, kendini acındırma tavrı gelişmiştir.

Oyunun bütününde bu tavırların arka arkaya sıralanması ile birlikte oyuncuda bir değişim, bir başkalaşım gözlemlenir. Bu tavırlar, oyuncudan çıkmış, bire bir ona ait olmakla birlikte, aynı zamanda role de aittir. Bu değişimle birlikte oyuncu, Stanislavski'nin bahsettiği üçüncü varlığa dönüşmek üzeredir: "Üçüncü bir varlık, yazarın yazdığı karakterle oyuncunun kendi kişiliğinin bir kaynaşması, oyuncu/rol yaratır. Stanislavski'nin belirttiği haliyle, bu varlık, babası yazar, annesi oyuncu ve ebesi yönetmen olan yeni bir çocuktur." (Beneditti, 2012, s. 75) Bu yeni çocuğa bir isim koyabilmek için de 'karakter' den söz etmek gerekir.

4.3.6. Karakter

Çalışma boyunca 'karakter' kelimesinin kullanımından olabildiğince kaçınılmaya çalışılmış; onun yerine 'rol kişisi' terimi tercih edilmiştir. Bunun sebebi,

karakterin fiziksel eylemler yöntemi ile ancak sahnede, provalar sırasında yaratılabileceği düşüncesidir.

Oyuncunun elinde kılavuz olarak oyun metni bulunmaktadır. Yazar rol kişilerine belli özellikler atfederek onları belli durumlar içerisine yerleştirmiş ve birbirlerine karşı konumlandırmıştır. Ancak hisleriyle, oyun içerisindeki tercihleri ve bu tercihleri gerçekleştirme biçimleriyle karakteri ete kemiğe büründürme işlevi oyuncuya aittir. Stanislavski, karakterin yaratımına dair şu cümleleri sarf etmektedir: “Kişilendirme, birey-oyuncunun ardına gizlendiği bir maske oluyor. Oyuncu bu maskenin koruyuculuğunda ruhunu en derin, en gizli ayrıntılarına kadar sergileyebilir.” (Stanislavski, 1996b, s. 43) Başka bir deyişle, yazarın çizmiş olduğu yolda—yönetmenin direktifleriyle birlikte nasıl yürüyeceği, hangi duraklarda duracağı ve ritminin ne olacağı oyuncunun elindedir. Bunlar ise provalar sırasında, fiziksel eylemlerini gerçekleştirmeye çalışan oyuncuların, birbirleri ile etkileşimleri, yani adaptasyon sonucu gerçekleşebilmektedir.

Oyuncunun karakter hakkında aceleci kararlar almaması gerektiğini savunan Moore, oyun sahnelendikten sonra bile rolün gelişmeye devam etmekte olduğunu aktarmaktadır. (Moore, 2009, s. 96-105) Stanislavski ise, analiz çalışmasının işlenecek malzeme biriktirmek ve oyundaki bölümlerin koşullarını anlamak üzere yapıldığını, ancak bunun şimdilik cansız, teatral aksiyonlar olarak durduklarını ifade etmektedir. (Stanislavski, 2011b, s. 28) Teatral durumları gerçek anlara dönüştürecek olan ise izlenecek yolun kendisidir.

“Karakter kendine özgü özellikleri olan, ayrıntılı olarak işlenmiş oyun kişisidir” düşüncesini öne süren Şener, tutarlılıktan bahseder; “Tutarlılık oyun kişinin başta belirlenen özelliklerini sonuna dek koruması anlamına gelir.” (Şener, 1997, s. 16) Buradaki kilit kelimeler, ‘ayrıntı’ ve ‘tutarlılık’ tır. Yazarın yarattığı rol kişisi, oyuncu tarafından belli bir tutarlılık çerçevesi içinde ayrıntılandırıldığında, karakterden söz edilebilir. Başka bir deyişle karakter, oyuncunun durumlar içerisindeki tercihlerinin ve bu tercihleri aktarma biçimlerinin toplamıdır denilebilir.

Oyun incelendiğinde, Pavel için ilk etapta şu analiz yapılabilir: Acınacak durumda olan; hayalperest, ara ara karısı ile çatışsa da genel olarak ona karşı anlayışlı

olma yoluna giden; iyi niyetli, an an geleceğe umutla bakabilen ve son zamana kadar ruhsal dengesini korumaya çalışan biri.

Ancak yapılan çalışmalar sonucunda provalarda Pavel için ortaya çıkan tablo şu şekildedir: Sinirli; baskıcı ve yer yer zalim, karısına karşı anlayışsız; kendisini acındırma eğiliminde olan, yalan söylemekten çekinmeyen; çıkarıcı, karamsar ve dengesiz.

Praskovya ise, ılımlı ve boyun eğen birisi gibi görünürken provalar sonunda kontrolü elinde tutan ve gerektiğinde karşı durabilen bir karaktere dönüşmüştür.

Bütün oyunlar için bu kadar tezat bir tablo çıkmak zorunda değildir. Burada önemli olan, hiçbir ekleme yapılmadan, sadece yönetmenin yorumu ve oyuncunun provalardaki yaklaşımıyla, rol kişilerinin, oyunun anlam bütünlüğüne ve iletisine zarar gelmeyecek şekilde, geçirdiği dönüşümdür. Aynı şekilde, yukarıda Şener'in bahsetmiş olduğu tutarlık, karakterin genel tutumu ve eylemleri noktasında korunmuş ancak daha özelde, karakter farklı ayrıntılarla yeni bir tasarıma dönüşmüştür.

Bu tasarım ise, Stanislavski'nin de bahsettiği gibi, yazar, yönetmen ve oyuncunun birlikte dünyaya getirdiği bir çocuktur.

5. SAHNELEME ÇALIŞMASI

Bilindiği üzere prova süreci metnin sahneye taşınmasının ön hazırlığıdır. Oyunun plastik öğeleri adım adım bir araya getirilirken aynı zamanda yönetmen oyunun anlam bütünlüğünü oluşturmaya başlamıştır. Esslin'e göre: "Tiyatro gösterisinin tüm öğeleri, yani konuşma örgüsünün dile, dekor, jestler, giysi, makyaj ve oyuncuların tonlamaları ve ayrıca çok sayıda diğer göstergeler, gösterinin anlamını ortaya çıkarmada katkıda bulunur. (Esslin, 1996, s. 15) Tüm bu öğeleri bir araya getirme işi de yönetmene aittir.

Yönetmen metni ilk eline aldığı anda, önünde yazarın kurduğu zengin bir dünya durmaktadır. Okuduğu ilk satırlarla birlikte oyunun dekoru ve atmosferiyle karşılaşmıştır. İlerledikçe de oyundaki rol kişileri ve onların belli başlı özellikleri ile tanışır. Aksesuarlar, yazarın önerdiği hareket rejisi, ışık ve efektin kullanılışı da beraberinde gelmektedir. Bir sanatçı olarak yazar hayal dünyasında bu etmenleri bir araya getirerek anlam bütünlüğü taşıyan bir yapı kurmuştur. Şimdi ise sıra

yönetmendedir. Candan, sahneye koyucunun bir yaratıcı olarak işlev kazanmasının ancak 19. Yüzyıla gelindiğinde mümkün olmaya başladığını ifade etmiştir:

“19. Yüzyıla dek durağan bir nesne, bir sonuç olarak algılanan sanat yapıtı, tiyatro sanatında yazarın kaleme aldığı oyundan ibaretti. Oyunu sahnede oynayan ya da yorumlayan sanatçılar, sadece bitmiş sanat yapıtının, yani oyun metninin seyirci kitlesine aktarılmasına araç oluyordu. Sahne yorumuna yaratıcılık payı biçilmesi, önemli bir düşünsel sıçrama gerektirdi.” (Candan, 2003, s. 31-32)

Yönetmenin görevlerinden biri de yazarın kâğıt üzerinde, yatay olarak kurduğu yapıyı, sahne üzerinde üç boyutlu bir hale getirmektir denebilir. İşe koyulduğu andan itibaren, yazarın eserini kendi bakış açısı ekseninde tekrar kurarak, yeni bir sanat yapıtı inşa etmeye başlaması beklenmektedir. Şener’e göre sahneleme aşamasında yazar ile yönetmen bütünleşmeye başlamaktadır:

“Dramatik olanın seyircinin katkısı ile tamamlanmasına verilen ağırlık, sahne üstü çalışma aşamasının önemini arttırmakta, giderek yazar ile sahneye koyucu ayrımını ortadan kaldırmaktadır. Bir sahne yapıtının oluşturulmasında yazarın mı yoksa yönetmenin mi daha çok söz sahibi olduğu sorusu önemini yitirmiştir. Gündemde olan yazarın işi ile yönetenin işinin bütünlenmesidir.” (Şener, 1997, s. 81)

Yönetmen, yazarın kendisine sunduğu malzemeler ile kendi tasarımını oluşturmaya yarayacak etmenleri birleştirmeyi hedeflemektedir. Çalışılmaya ilk başlandığında, boş sahne üzerinde, eldeki teknik imkanlar oranında her şeyi yapmak mümkün görünmektedir. Ancak provanın mantığının, biriktirmekten ziyade azaltmak üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Yönetmenin görevi, tüm olasılıkların cazibesinden sıyrılarak, sadece gerekli olanı elinde tutmak, sadece işlevsel olanı sahneye taşımak ve yaratmak istediği anlam bütünlüğüne hizmet eden etmenleri bir araya getirmektir. Başka bir deyişle yazarın iletisi ile tutarlı tercihler yapmak zorundadır. Bütün bunlar içinse, oluşturmak istediği evrene dair bir görüşe ve bu görüşü sahneye taşımaya yarayacak bir ‘yorum’a sahip olmak durumundadır.

5.1. Yorum

Stanislavski’nin Fiziksel Eylemler Yönteminin uygulanmaya çalışıldığı bu tezde, öncelik oyunculuk çalışmasına verilmiştir. Önce, sahne plastiği tasarlanmadan ve gerekli sahneleme araçları kullanılmadan, sadece oyunculuk odaklı bir yaklaşımla hareket edilmiş, metindeki durumlar ve fiziksel eylemler çalışılmıştır.

Gerçekleştirilen alt metin çalışmaları ve doğaçlamalar sonucunda, oyunun odağında yer alan rol kişisi Pavel'in, üstün görevinin 'Bir türlü kurtulamadığı vicdan azabı yüzünden, kendisini en ağır şartlarda yaşamaya mahkûm ederek cezalandırmak' olduğu saptanmıştır. Bu noktada şu soru gündeme gelmiştir: 'Mademki Pavel kendini cezalandırmak için, en ağır şartlarda yaşamayı seçti, ya ahırdaki tek domuz da kendisiyse?' Bu düşünce, oyunun yorumunun temel yöneliminin belirlenmesini sağlamıştır.

Metinden, Navrotsky ailesinin ekonomik durumlarının çok da iyi olmadığı sonucu çıkarılmaktadır. II. Dünya Savaşı tüm Avrupa'yı yokluğun eşiğine getirmiştir. Pavel savaştan kaçıp içine sığındığında ahırın boş olma ihtimali yüksektir. Ahırın yeni sakini Pavel'dir artık. Ancak bir domuz ahırında yaşıyor olmak onun için yeterli bir ceza değildir. Özellikle de içeride domuzlar yokken. Kendisinin "Ruhum bir keder ve suçluluk seline kapılıp, perişan oluyor" ve "Tıpkı domuzlar gibi; yemek, uyumak ve sıçmaktan başka bir şey yapmadığım halde suçumun yükü gittikçe daha da ağırlaşıyor" sözleri, suçluluk duygusunun ağırlığını göstermesi bakımından önemlidir. Vicdanını daha fazla acıyla terbiye etmeye çalışmalıdır. Bunun için de orasının gerçekten domuz ahır olması ve Pavel'in de kendini onlarla yaşamaya mahkûm etmiş olması önemlidir. Bu noktada, Pavel'in kendisini daha da aşağılık hissedebilmesi için, o ve karısının, içeride domuzlar varmış gibi yaşamaları düşüncesi, oyunun merkezine yerleşmiş durumdadır.

Bu yorumdan hareketle ve al metin ve doğaçlama çalışmalarının sonucu olarak, Praskovya'nın üstün görevi, 'İkisinin de can güvenliği için, gittikçe zihni bulanıklaşan Pavel'i kontrol altında tutmak' biçiminde belirlenmiştir. Bunun için de Praskovya, Pavel'in oyununa uyum sağlamak zorundadır.

Aynı şekilde, 'Metin ile Çalışma' bölümünün 'Seçili sahnelerin öncesi ve sonrasına dair doğaçlama çalışmaları' kısmı çalışılırken, oyunun finaline ilişkin yeni bir yaklaşım gelişmiştir. Orijinal metinde Pavel ve Praskovya finalde ahırdan çıkmaktadır. Ancak yönetmenin yorumuyla Pavel, her ne kadar kafasındaki domuzları serbest bırakmış olsa da daha dışarı çıkıp çıkamayacağı; bunu cesaretinin olup olmadığı belli değildir. Gene kendi sözleriyle 'Bunu yapan tükenmişlikti. Bir şey yapmak zorundaydım ve düşünebildiğim tek şey buydu' demektedir. Bir cinnet hali ile hareket etmiştir ama hala vicdanı ile yüzleşmiş değildir.

Provalar sırasında netleşen yönetmen yorumu, sahneleme aşamasında da bütün sahne etmenleri üzerinde belirleyici olmuştur.

5.2. Ön Oyun

Oyunun girişine bir ön oyun eklenmiştir. Sahne, sandalyede oturmakta olan Pavel ile açılır. Pavel hareketsiz bir şekilde durmaktadır. Bir süre sonra boynunu ve ayağını hareket ettirerek küçük esneme hareketleri yapar ve sonrasında da hareketsiz şekilde durmaya devam eder. Yönetmen bu ön oyun ile açılışa, duran, bekleyen ve hiçbir şey yapmayan Pavel ile seyirciyi karşı karşıya getirmek istemiştir.

Oyun boyunca ahırdan bir an önce çıkmak istediğini söyleyip duran Pavel, aslında buna dair somut hiçbir şey yapmamaktadır. Birinci sahnede onu tören için hazırlamış olduğu konuşma metnini prova ederken görürüz. Bu prova işine ciddiyeyle eğilmekte ve oradan çıkmak için tek şansının bu olduğunu söylemektedir. On yıldır o ahırdan dışarı bir adım dahi atmamıştır. Onu izleyen Praskovya ise onun dışarı çıkma arzusunu şaşkınlık ve biraz da kuşku ile izlemektedir; Pavel bu sefer gerçekten de dışarı çıkabilecek midir? Ancak kısa bir süre sonra Pavel, parçalanmış üniformasını bahane ederek çıkmaktan vazgeçer. Gene orada kalmıştır.

İkinci sahne, ilkinden on yıl sonrasında geçmektedir. Bu süre zarfında da Pavel dışarı çıkmak için hiçbir somut adım atmamıştır. Sahne, Pavel'in ahırda sinek öldürmeye çalışırken haliyle açılır. Tek derdi öldürdüğü sinek sayısını toplamda yüz bine çıkartmaktır. Bu noktada anlarız ki, orada yaşamayı iyice kanıksamış gibidir.

Üçüncü sahnede, yaklaşık bir on yıl daha geçmiştir. Ahırda bulunduğu toplam süre olan otuz yılda artık sağlığı iyice bozulmuştur. Tek bir isteği vardır, dışarı çıkıp temiz hava almak. Praskovya ile dışarı çıktıklarında da geri dönmek istemez fakat Praskovya'nın onu bırakıp eve gidişiyle zar zor toparladığı cesareti gene kırılır ve karısının ardından koşarak ahıra geri döner. Biraz önce söylemiş olduğu, ahırda yaşamaktansa gerekirse açık havada ölmeye razı olduğuna dair düşünceleri uçup gitmiştir.

Orada bulunuşunun kırkıncı yılında geçen son sahnede ise, ahırdaki/kafasındaki domuzları serbest bıraktıktan sonra artık dışarıya çıkabileceğini düşünür. Ancak bunu gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği anlaşılmadan oyun sona erer.

Yönetmenin eklemiş olduğu ön oyun ise bu ahırda kalma durumunun ve Pavel'in eylemsizliğinin bir yansıması olarak tasarlanmıştır.

Ön oyunun varlığıyla, yönetmenin gerçekleştirmek istediği amaçlardan bir tanesi de seyircinin gözünde Pavel'i, izlenebilecek bir nesneye indirgemektir. Oyunun birinci sahnesinde, ahırda geçirdiği on yıl iki ay altı gün boyunca kendi kendisini insanlıktan sürgün ettiğini söyleyen Pavel, bu tavrıyla, bir yandan akvaryumun içinde ya da hayvanat bahçesinin bir köşesinde izlenmeye hazır bir canlı konumundadır. Tekrar insanlığına kavuşup kavuşamayacağı ise seçimlerine bağlıdır.

5.3. Dekor

Çevre düzeni konusunda minimalist ve simgesel bir anlayışın tercih edildiği oyunda dekor olarak sadece eski bir sandalye kullanılmaktadır. Orasının bir ahır olduğu rol kişilerinin söylemleri üzerine anlaşılır. Ahırın görünüşü, özellikleri ve somut varlığı önemli değildir. Seyircinin zihninde mutlaka herhangi bir ahır imajı vardır ve rol kişilerini buraya istediği gibi yerleştirebilir. Oyundaki ahırın, kendi varlığı dışında bir işlevi olmadığı için, ahırını anımsatacak ve dikkat dağıtmaktan başka bir işe yaramayacak birkaç dekor parçası yerine, hiçliği temsil eden bir boşluk olarak tasviri tasarlanmıştır.

Kullanılan tek dekor parçası olan sandalye ise, seyircinin, bahsi geçen hiçlikte kaybolmasını engellemek adına, mekânı, tanıdığımız dünyaya sabitleyen ve boşluğun sınırlarını belirleyen bir obje olarak düşünülmüştür.

Ayrıca, mekân içerisinde Pavel'in gündelik yaşamına dair kullanılabilecek yatak, masa, dolap gibi gerçek nesnelerin olmaması, oyunda soyut bir atmosfer yaratmak için tercih edilmiştir. Pavel zamansız ve mekansız bir boyutta sıkışıp kalmış gibidir. Onu gerçekliğe bağlayan şeyler ise arada yanına gelen Praskovya ve ortada duran sandalyedir. Pavel'in bütün savaşımları ise kendi gerçeklik algısını yitirmemektir.

Sandalyenin bir işlevi de son sahneye kadar insanlığından gittikçe uzaklaşan Pavel'in, kafasındaki domuzları serbest bırakmasının ardından insanlığı tercih edişinin bir aracı olmasıdır. Oyun boyunca Pavel bir kez bile sandalyeye oturmaz. Sadece birinci sahnenin sonuna doğru bir yerde üstüne çıkıp tüner. Son sahnede ise üstüne oturduğu sandalyede insana özgü bir tavır olan bacak bacak üstüne atma hareketini yapar. Artık seçimini yapmış görünmektedir.

5.4. Işıık

Işıık, oyunda önemli etmenlerden biridir. Işıık kullanımıyla, Pavel'in ruh halinin ve Praskovya ile ilişkilerinin, simgesel olarak yansıtılması hedeflenmiştir. Birinci sahnede oyun, ışııkla çizilmiş bir dikdörtgenin içinde oynanmaktadır. Dışarı çıkabilmek için bir yol arayan Pavel'in görüşü bulanık değildir. Bir ihtimalin içinde yaşamaktadır. Karısı Praskovya ise ona yardımcı olmaya çalışır görünmektedir. İkili arasında hala bir iletişimden ve ilişkiden söz edilebilmektedir.

İkinci sahnede ise umutsuz haldeki Pavel görülür. İlk sahnedeki dikdörtgen iki parçaya bölünmüştür. Pavel, soldaki kısımda, daha da daralmış dünyasının içinde kendi kendine sinek öldürmeye çalışmaktadır. Diğer parça ise Praskovya'ya aittir. O da gelip yerine yerleştğinde ikilinin arasındaki kopukluk göze çarpar. Şimdi ikisi de farklı alanların içerisinde. İlk sahnedeki iletişimlerinden eser yok gibidir. Karşılıklı konuştukları sahne de bile ayrı şeylerden bahsetmektedirler. Adeta ikisi de küçülmüş, Pavel'in terliklerinin birer tekinin içinde yaşıyor gibidirler.

Gerçekliği simgeleyen sandalye ise ikisinin arasında, karanlıkta kalmıştır. Praskovya'nın tarafı ahırın dışındaki dünyayı simgeliyor gibidir. Pavel, o alana sahne boyunca sadece bir kez geçer; kelebeği kovalayıp, güldüğü zaman. Yakaladığında ise istemsiz olarak kendi tarafına döner ve arkasından da kelebeği yutar. Çünkü kendi dünyasında güzelliklere yer yoktur.

Üçüncü sahnede Pavel ve Praskovya küçücük bir kareye sıkışıp kalmışlardır. Sandalye de bu karenin içindedir. Yılların geçmiş ama hiçbir şeyin değişmemiş olduğu gerçeği onları oraya hapsetmiş gibidir. Pavel'in ahırdaki yaşamı, Praskovya'yı da dışarıda tutsak kılmıştır. Onun cezaevi de ruh hali gittikçe bozulan Pavel yüzünden yakalanma korkusudur. Ancak ortada somut bir gerçek vardır; Pavel'in ruh durumu ile birlikte bedensel sağlığı da bozulmuştur. Acilen dışarı çıkması gerekmektedir.

İkilinin dışarı çıkışları gene ışık vasıtasıyla gösterilmektedir. Önlerinde ışıktan bir yol açılır. Fakat bu yol çok kısıdır ve sonu gene karanlığa çıkmaktadır. Praskovya, korkusuna yenik düşerek ışıktan ayrılıp evine geri gider. Aslında cesurca bir hamledir bu. Dışarıda kalan Pavel'in yakalanacağı kesin gibidir. Praskovya, orada kalıp bunun ihtimali ile azap çekmektense, evine dönüp olacıklara hazırlanmayı tercih etmiştir. Bu sayede de dar ışıktan kurtulur. Pavel ise, belirsiz karanlığa gitmektense, yıllarını

geçirdiği ahıra geri dönmeyi seçer. Sahne başındaki kareye geri döndüğünde ise ışıklı yol tekrar kapanır. Artık hiçbir umut kalmamış gibi görünmektedir.

Bu sahnedeki yol ve son sahnenin finali hariç, ışık rejisi oyunun içerisinde müdahalesiz bir görünümde işlemektedir. Işık sahne ile birlikte var olur ve sahnenin bitiminde kaybolur. Ancak bu sahnede, dışarı çıkacakları zaman, önlerinde ışıktan bir yol belirir. Devamında ise, ahıra dönmeleriyle birlikte ışık kendiliğinden kapanır. Sanki onları gözlemleyen tanrının elidir ışığı açıp kapatan. Onlara bir şans veriliyor gibidir. Seyirciyi ise bir ihtimale çağrılmaktadır. Ancak bu ihtimal gerçekleşmez.

Pavel'in tamamen aklını yitirmiş görüldüğü son sahnede, baştaki dikdörtgen tamamen parçalanmış, küçük karelere bölünmüştür. Bu, kişiliği bölünmüş Pavel'in ruh dünyasını simgelemektedir. Artık, her şeyi kabullenen ve gözlerini yummaya çalışan ve de onu uyandırma gayretinde olan iki farklı kişiliği vardır. Ancak bu iki kişilik de kendi içlerinde dengesiz geçişlere sahiptir. Pavel bu değişken ruh haliyle, çaresiz bir şekilde, dışarıdan demir parmaklıkları andıran bu karelerin içinde gezinmektedir. Ta ki, domuzlardan kurtulup, bir nebze kendine geldiği ana dek. İşte tam o sırada oyun dışı müdahale tekrar gelir ve seyircilerinki dahil olmak üzere salonun tüm ışıkları açılır. Artık atmosfer dağılmış, illüzyon bozulmuştur. Domuzların gidişiyle, Pavel ve Praskovya, Pavel'in karanlık dünyasından sıyrılmışlardır. Artık ahırda değillerdir ancak bunca yılın ardından nerede oldukları da belli değildir. En sonunda da tamamen karanlıkta kalır; tüm oyun kişileri gibi karanlıkta bir yerde kaybolup giderler.

5.5. Müzik ve Efekt

Oyunda efekt olarak sadece domuz sesleri kullanılmaktadır. Bu seslerin, yönetmenin sahnede domuzların olmadığına dair yorumuyla bağlantılı olarak, sahne içinde oyuncuların kumanda ettiği düşünülen bir ses cihazından çıkmakta olduğu varsayılmaktadır.

Toplamda üç farklı domuz sesi tercih edilmiştir. Birincisi vahşi domuz sesleridir. Bu rahatsız eden ses kaydı, birinci sahnede, Pavel'in de konuşma metnini prova etmesine mâni olan domuzlar için düşünülmüştür. İkincisi daha sakin domuz sesleridir. İkinci ve üçüncü sahnelerin belli yerlerinde duyulur. Finalde, Pavel'in domuzları serbest bıraktığı yer içinse, iki ses kaydının arasında, hafif gürültülü bir kayıt tercih edilmiştir.

Oyunun rejisi açısından bu seslerin kullanıldığı yer ve kullanılma biçimleri önem taşımaktadır. Oyun vahşi domuz sesleri ile açılır, Konuşma metni üzerine çalışan Pavel, bu seslerden rahatsızdır. Durmadan Praskovya'ya seslenir. Praskovya geldiğinde ise ondan, sakinleşmeleri için domuzları beslemesini ister. Bu Praskovya'nın günlük rutinlerinden biridir. Zaten içeriye iki yem kovası ile gelmiştir. Praskovya gider ve ses kayıt cihazını kapatır. Birdenbire ortalığa sessizlik hâkim olmuştur. Bu, aralarındaki gizli bir anlaşmayla, ikisinin de aslında içeride domuzların olmadığını görmezden gelmelerini göstermektedir. Pavel'in sesi kendisinin kapatması yerine ısrarla Praskovya'yı çağırmasının nedeni de budur.

Oyunun başı olduğu için, seyircinin seslerin gerçekten de sahnede var oldukları varsayılan domuzlardan geldiğini düşünmesi amaçlanır. Praskovya'nın ses kayıt cihazını kapatmasıyla, seyircinin durumu yadırgaması beklenmektedir. Oyun ilerledikçe de 'Pavel'in kendisini en zor şartlara mahkûm ettiği ve ahırdaki tek domuzun sadece kendisi olduğu' düşüncesine dayalı yorum aktarılmaya çalışılacaktır.

İkinci sahnede sakin domuz sesleri alttan bir şekilde hep gelmektedir; ta ki Pavel'in 'Bana bak, şu geldiğim hale bir bak' cümlesiyle başlayan uzun konuşmasına kadar. O kısımda Pavel gidip cihazın düğmesine kendisi basar. Bu da illüzyonu bozan başka bir andır. Domuz seslerine ihtiyaç duyan, o sesler vasıtasıyla kendini domuz ahırında hisseden ve hep sanki orada gerçekten de domuzlar varmış gibi davranan Pavel, ilk defa, karısı ile aralarındaki gizli anlaşmayı bozma pahasına, bilinçli bir şekilde hareket eder. Anlaşılır ki, sahnenin başında bütün odağı sineklerde olan ve sonrasında göz göre göre bir kelebeği yiyen ve ruhsal dengesi gittikçe bozulmaya başlayan Pavel, henüz gerçeklikten tamamen kopmamıştır. Sahnenin sonunda ise Praskovya'nın çıkışı ile birlikte Pavel gidip sesleri tekrar açar. Bu da onun, aslında, gerçeklikten olabildiğince kaçıp bir yanılsamalar dünyasına sığınmaya çalıştığını göstermektedir.

İkinci sahnede olduğu gibi, üçüncü sahnede de sakin domuz sesleri duyulur. Ahırın dışına çıkarlarken, Praskovya bir an dönüp ses cihazını kapatır. Bu, kendileri içeride yokken, bir cihazın boşuna çalışmamasına yönelik, itkisel bir harekettir. Domuz seslerinin sırf atmosfer yaratmak için kullandıklarının ve tamamen onların kontrollerinde olduğunun altının çizilmesi bakımından önemlidir. Ayrıca, bu hareketle ve önlerinde ışıktan bir yolun açılmasıyla, seyircinin, artık ahırın dışına çıkıldığını

anlaması sağlanacaktır. Oyun boyunca sadece bir kez ahırın dışını görürüz. Burası da sınırları belirsiz bir karanlıktır. Pavel, tek başına ahıra döndüğünde, içerideki sessizlikten rahatsız olur ve kendisi ses cihazının düğmesine basıp, domuzları tekrar var eder.

Pavel'in, kişilik bölünmesi sebebiyle kendi kendine konuştuğu son sahne, domuz sesleriyle açılır. Bunlar, Pavel'in ruh haline uyumlu olarak, huzursuz domuzların çıkarttığı hafif gürültülü seslerdir. Pavel'in domuzları serbest bırakma düşüncesiyle, cihaza takılı şeriti parçalamasıyla da sesler tamamen kesilir.

Oyunda, domuz sesi efektinin haricinde, giriş, sahne geçişleri ve final müziği olarak “Biz Savaşırken” isimli Rus halk şarkısı kullanılmaktadır.

Metnin birinci sahnesinde, uzaktan duyulan bando sesleri vardır. Ancak sahnelemede bu seslerin varlığı, sadece oyuncunun sözleriyle aktarılmaktadır. Yönetmenin bu tercihinin sebebi, sahneler akarken, seyirciye, domuz sesleri haricinde bir ses duyurmama isteği üzerinedir.

5.6. Kostüm ve Aksesuar

1940'larda başlayıp 1985 yılında tamamlanan oyun zamanı, ortalama 40 yılı kapsamaktadır. Bu süre zarfında Pavel, kısa bir gece yolculuğu haricinde ahırdan hiç çıkmamış ve Praskovya dışında kimseyle görüşmemiştir. Arada ahıra uğrayan Praskovya'nın ise aynı zamanda dışarıda da bir hayatı vardır. Ancak Praskovya, ahırda savaştan kaçmış kocasını gizlemenin suçluluk duygusu ve bu duygunun yarattığı yakalanma korkusu yüzünden, evinden dışarıya pek fazla çıkmamaktadır. Ayrıca Pavel'in bakımı ve evin idaresi Praskovya'nın omuzları üzerindedir. Bu noktadan hareketle maddi durumlarının da çok iyi olmadığı düşünülmektedir.

Pavel, final sahnesi ve dışarı çıktığı kısa zaman dilimi haricinde, oyun boyunca tek kostümlidir. Kahverengi bir pantolon ve mavi kazaktan oluşan bu kıyafeti ise eski, soluk ve parçalanmış bir haldedir. İlk iki sahne boyunca, başında, savaş zamanından kaldığı düşünülen eski bir başlık vardır. Gözünde ise, son sahne hariç, bütün sahnelerde görülen bir gözlük taşımaktadır. Praskovya'nın kostümü ise, fume rengine uzun bir elbise ve onun üzerine geçirdiği bir önlüktür. Başında ise kirli beyaz bir örtü vardır.

Oyundaki zaman geçişleri, Pavel için, kafasındaki başlıklar ve Praskovya içinse önlükler yolu ile verilmeye çalışılmıştır. İlk sahnede Pavel'in başlığının altından dışarı çıkılmış saçları görünmektedir. İkinci sahnede, başlık daha eskimiştir ve artık saçlar görünmemektedir. Üçüncü sahneye gelindiğinde ise başlık yoktur ve Pavel'in kafası neredeyse keldir. Oyunun başında, kırılmış kenarı bir bezle sarılı bir gözlük takmaktadır. İkinci sahnede gözlüğün o kenarı tamamen gitmiş, yerine de bir ip bağlanmışır. Üçüncü sahnede ise iki sap da kırılmış ve ikisinin de yerinde birer ip vardır. Son sahnede gözlük tamamen ortadan kalkmıştır. Pavel finalde ise, Praskovya'nın hazırlamış olduğu, kahverengi damatlık takım elbisesini giymiştir. Praskovya'nın ise her sahnede önlüğünün biraz daha eskiyip, yama ile onarılmış olduğu görölmektedir. Sadece başındaki örtü hiç değişmeden kalmış gibidir. Bunun sebebi ise, basit bir parça olan başlığın, dini inançları kuvvetli ve kafasını örtme konusunda titizlik gösteren Praskovya tarafından sürekli yenileniyor olduğu düşüncesidir.

Dışarı çıktıkları sahnede Pavel, kendi giysisinin üzerine Praskovya'nın bir pardösüsünü giyer. Başını kapatmak için de örme bir şal kullanır. Aynı sahnede Praskovya'nın üzerinde önlük yoktur ve o da başını bir şalla örter.

İlk sahnede Pavel'in ayağında, savaştan kalma, parçalanmış bir postal vardır. Bu, onun vicdan yükünün kaynağı olan savaşıla bağının bir türlü kopamadığını göstermektedir. Pavel ikinci sahnede, yıllar boyunca özenle sakladığı terlikleri giymektedir. Ancak terlikler de tamamen yıpranmıştır. Pavel'in cepheden kaçışını tetiklemiş olan terlikler, eski önemini yitirmiş gibidir. Onlar da artık o ahırın çirkin bir parçası olmuştur. Üçüncü sahnede ve dördüncü sahnenin başında ayağında gene postalları vardır. Finale gelindiğinde, insanlığına dönüş için bir adım atmaya çalışır görünümündeki Pavel, damatlık kıyafetinin altına siyah bir ayakkabı giymiştir. Kurulu düzeni korumaya alışan Praskovya'nın ise siyah lastik ayakkabısı oyun boyunca hiç değişmez.

Bunlar haricinde, ilk sahnede, Praskovya'nın elinde Pavel'in parçalara ayrılmış üniforması görölmektedir.

Kullanılan Aksesuarlar: Ses Kayıt Cihazı, Kırba, Kova, Madalya, Broş, Ayna, Defter, Kağıtlar.

5.7. Sahneleme Metni

‘Domuz Ahır’ oyununun yazarı, İrlanda asıllı Güney Afrikalı oyun yazarı, oyuncu ve yönetmen Athol Fugard’dır. Eğitimi felsefe ve sosyal antropoloji üzerine olan yazar, ilk oyunu ‘İşe Yaramaz Cuma’yı yazdığı 1959 yılından itibaren profesyonel olarak tiyatro ve sonrasında da sinema üzerine çalışmalar yapmıştır. Obie ve Tony ödüllerinin de aralarında bulunduğu birçok ödülü vardır. Yazarın oyunlarına dair “Faulkner ve Beckett’in büyük etkisi görülür; ince bir gülmece duygusuyla birlikte cesur ve kötümser bir felsefe tüm oyunlarının havasını belirler” (<https://bookspool.co.uk/yazarlar/athol-fugard.html>) yorumu yapılabilir. 1987 yılında yazmış olduğu ‘Domuz Ahır’ oyunu Lale Eren tarafından dilimize çevrilmiştir.

Oyun metninde, tekrara düşüldüğü düşünülen yerler yönetmen yorumu doğrultusunda çıkartılmış; oyuna, ön sahne dışında hiçbir ekleme yapılmamıştır.

6. SONUÇ

Her yeni kuram, kendinden bir öncekinin ardılı olmakla beraber, onu reddettiği ya da başka bir deyişle yetkinliğini tartışmaya açtığı noktada kendisini var edebilmektedir. Ancak Stanislavski'nin dönemini takiple oluşan yeni yaklaşımlar bir yandan kendi önermelerini sunarken bir yandan da yöntemlerinin arka planında Stanislavski'den izler taşımışlardır. Bunun sebebi, Stanislavski'nin kesin hatlarla çizili bir 'oynama biçimi' yaratmaktan ziyade bir 'oyunculuk kılavuzu' oluşturma düşüncesidir.

Stanislavski, sisteminin merkezine oyuncuyu koymuştur. Oyuncunun sahne üzerindeki yaratım sürecini desteklemek temel hedeftir. Stanislavski'nin amacı, bunun için gerekli araçları tasarlamak ve bunların uygulanma yöntemlerini araştırmaktır.

Çalışmada, bu araçların kullanımı vasıtasıyla, oyunculuk üzerinden bir prova sisteminin tasarlanması ve bu sistem adımlarının takibi yoluyla bir oyunun sahnelenmesi hedeflenmiştir. Provalar esnasında gerçekleştirilen, sadece özetten yola çıkılarak yapılan doğaçlama çalışmaları, metindeki önemli sahne ve anların seçilmesi ve bunların öncesinin ve sonrasının oynanması, oyuncuların belli sahneleri kendi sözleriyle doğaçlamaları, metnin olaylara bölünüp her bir olaydaki fiziksel eylemlerin belirlenmesi gibi uygulamaların sonucunda, yönetmenin yaklaşımı belirlemiştir. Bu yaklaşım üzerinden de rejinin ana unsurları oluşturulmuştur.

Bu çalışmada, fiziksel eylemler yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen sahne uygulamasının, üç aşaması olduğu söylenebilir. Birincisi prova aşamasıdır. Yapılan oyunculuk çalışmasıyla, kâğıt üzerindeki rol kişilerinin sahne üzerindeki karakterlere dönüşümü sağlanmıştır. Sahneleme çalışması olan ikinci aşamada, karakterlerin oluşumuna ve bunların birbirleriyle ilişkisine bağlı olarak, dekor, ışık, kostüm gibi sahne plastiğini oluşturan etmenlerin tasarımı gerçekleştirilmiştir. Son aşama ise, oyunun seyirci ile buluşma anıdır. Yapılan seyircili provalarda, gene sistemin öğeleri kullanılarak, tempo-ritimle sahnelerin dengesinin oluşmasına; adaptasyonla, oyuncuların birbirlerinin pozisyonlarına karşı konumlanması sonucu, anın gerçekliğinin yakalanmasına çalışılmıştır.

Stanislavski'nin sistemi oluştururken temel çıkış noktalarından bir tanesi de provalar sırasında yakalanan oynama durumunun, başka bir ifadeyle duygusal ve

fiziksel bütünlüğün, her temsilde tekrarlanabilir olmasıdır. Gerçekleştirilen provalar boyunca ve gösteri esnasında bu tekrarlanabilirlik durumuna ulaşılmaya çalışılmıştır.

Oyunculuk, genel itibariyle, toplu bir şekilde yapılan bireysel bir iştir. Bireysel olması öznel bakış açısını ve bu doğrultuda çalışmayı gerektirmektedir. Ancak bir toplulukla icra ediliyor olması da ortak bir dilin yaratımını zorunlu kılmaktadır. Stanislavski'nin yapmaya çalıştığıın, bu dilin gramerinin oluşturulması ve böylece, bir sistem üzerinden sahnenin tüm yaratıcılarının aynı düzlemde buluşup ortak üretim süreçlerine girmelerinin sağlanması olduğu söylenebilir.

Stanislavski sisteminin bir bölümünü oluşturan Fiziksel Eylemler Yönteminin, hem bir oyunculuk çalışması olarak ele alınması hem de o noktadan hareketle bir oyun sahnelenmesi bu tezin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Her ne kadar Stanislavski sistemi, günümüzden yaklaşık yüz yıl önce geliştirilmiş olsa da sistemin uzun yıllar süren uygulama ve denemeler sonucu oluşturulmuş olması, onun yeniden geliştirilmeye ve yeni denemelere açık bir sistem olduğuna kanıt niteliğindedir. Bu çalışmanın, sistemin uygulanması ve geliştirilmesi konusunda, sanatçılara ve araştırmacılara bir fayda sağlaması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Arslan, A. (2017). *Felsefeye giriş*. (25. Basım). Ankara: BB101 Yayınları
- Barrett, L. F. (2018). *Beynimizin parmak izleri*. (Çev: Y. Konyalı). İstanbul: Timaş Yayınları
- Beneditti, J. (2012). *Stanislavski bir giriş*. (Çev: K. Karaboğa). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Beneditti, R. L. (1986). *The actor at work*. (4. Edition). New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Brockett, O. *Tiyatro Tarihi*. Yayına hazırlayan: İnönü Bayramoğlu. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Brook, P. (2010). *Boş mekân*. (Çev: Ü. İnce). İstanbul: Hayalbaz Kitap
- Candan, A. (2003). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Ü. Yayınları
- Çelenk, S. (2000). *Barbarlar mutludur çünkü tiyatroları yoktur*. İzmir: Etki Yayınları
- (Yayına Haz.) Çalışlar, A. (1996). *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu*. (Çev: Ş. Bahadır). İstanbul: Mitos-Boyut Y.
- Çalışlar, A. (1993). *20. Yüzyılda tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Y.
- Damasio, A. R. (1998). *Descartes'ın yanılgısı*. (Çev: B. Atlamaz). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Ekman, Paul. (2013). *Yalan söylediğimi nasıl anladın*. (Çev: E. İ. Akter). (2. Basım). İstanbul: Okuyanüs Yayınları
- Ekman, Paul. (2019). *Ne düşündüğünü biliyorum*. (Çev: E. Karababa). İstanbul: Diyojen Yayıncılık
- Esslin, M. (1996). *Dram sanatının alanı*. (Çev: Ö. Nutku). (Baskı???). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Feral, J. (2019). Oyunculuk sanatı. D. W. Dymkowski (Ed.), *Tiyatro tarihi*. (Çev: Sertabiboğlu. S.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Fink, E. (2015). *Bir dünya sembolü olarak oyun*. (Çev: N. Aça). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Goleman, D. (2006). *Duygusal zekâ*. (Çev: B. S. Yüksel). (30. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları

- Goleman, D. (2007). *Sosyal zekâ*. (Çev: O. Ç. Deniztekin). İstanbul: Varlık Yayınları
- Gökdağ, E. (2005). *Oyuncunun akıl ve duygu çatışması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Huizinga, J. (2013). *Homo ludens*. (Çev:M. A. Kılıçbay). (4. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- İlin, M., E, Segal. (2021). *İnsan Nasıl İnsan Oldu*. (Çev. A. Zekerya). İstanbul: Say Yayınları
- Jones, D. R. (1986). *Great directors at work*. California: University of California Press
- Karaboğa, K. (2012). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*. (2. Baskı). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Kahan, S. (1985). *Introduction to acting*. (2. Edition). California: California State University
- Moore, S. (2009). *Stanislavski sistemi*. (Çev: Ö. Çiçek, B. Sezgin ve C. Yalaz). İstanbul: bgst Yayınları.
- Mürseloğlu, R. (2014). *Stanislavski okulunda 'oyunculuk eğitimi'*. İstanbul: Mitos-Boyut Y.
- Randal, J. H., Buchler, J. (2018). *Felsefeye giriş*. (Çev: A. Arslan). (4. Basım). Ankara: BB101 Yayınları
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin geleceği*. (Çev: Z. Ertan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Shakespeare, W. (2019). *Hamlet*. (Çev: S. Eyüboğlu). (12. Basım). İstanbul: İş Bankası K. Y.
- Stanislavski, K. (1995). *Reji defteri / üç kızkardeş*. (Çev: A. Çalışlar). İstanbul: MitosBoyut Yayınları
- Stanislavski, K. (1996a). *Bir aktör hazırlanıyor*. (Çev: S. Taşer). (3.Basım). İstanbul: Papirüs Yayınları
- Stanislavski, K. (1996b). *Bir karakter yaratmak*. (Çev: S. Taşer). (3.Basım). İstanbul: Papirüs Yayınları
- Stanislavski, K. (2011a). *Sanat yaşamım*. (Çev: S. Taşer). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (2011b). *Bir rol yaratmak*. (Çev: Ç. Genç, F. Güllü ve B. Tanyel). (4. Basım). İstanbul: Boğaziçi Ü. Yayınevi

- Stanislavski, K. (2015). *Oyuncunun el kitabı*. (Çev: O. Akınhay). (3. Baskı) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şener, S. (1991). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Eskişehir: Anadolu Ü. Yayınları
- Şener, S. (1997). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şener, S. (2003). *İnsanı geçitlerde sınayan sanat dram sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Toporkov, V. (2017). *Stanislavski provada*. (Çev: C. Yalaz, D. Dalyanoğlu ve Ö. Eren). İstanbul: bgst Yayınları.
- Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk tarihi / başlangıcından XIX. yüzyıla*. İstanbul: Y.K.Y. Yayınları
- Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Stanislavski sistemi*. (Çev: H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi.

Makaleler

- Ergün, S. (2012) Oyuncu yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski'nin fiziksel eylemler yöntemi. *Art-e Sanat Dergisi*. Cilt 5, Sayı 10
- Güler, B. Y. (2017). Athol Fugard'ın 'Ada' oyununun suskunluk sarmalı kuramı bağlamında ve göstergebilimsel yaklaşımla dramatik metin analizi. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*. Cilt 1, Sayı 1, 51 – 84
- Özdemir, Ş. S. (2021). Oyuncunun sanatı olarak aksiyon yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı 25, 69- 79

İnternet Kaynakları

<https://www.youtube.com/watch?v=MRtt-0tkhc0&t=2s>

(Erişim Tarihi: 09.11.2022)

<https://www.nature.com/articles/s41586-018-0514-3>

(Erişim Tarihi: 23.11.2022)

<https://www.mimesis-dergi.org/2020/06/arthur-millerin-orkestra-ve-athol-fugardin-domuz-ahiri/> Arthur Miller'in Orkestra ve Athol Fugard'ın Domuz Ahır

(Erişim Tarihi: 24.11.2022)

<https://www.britannica.com/biography/Athol-Fugard>

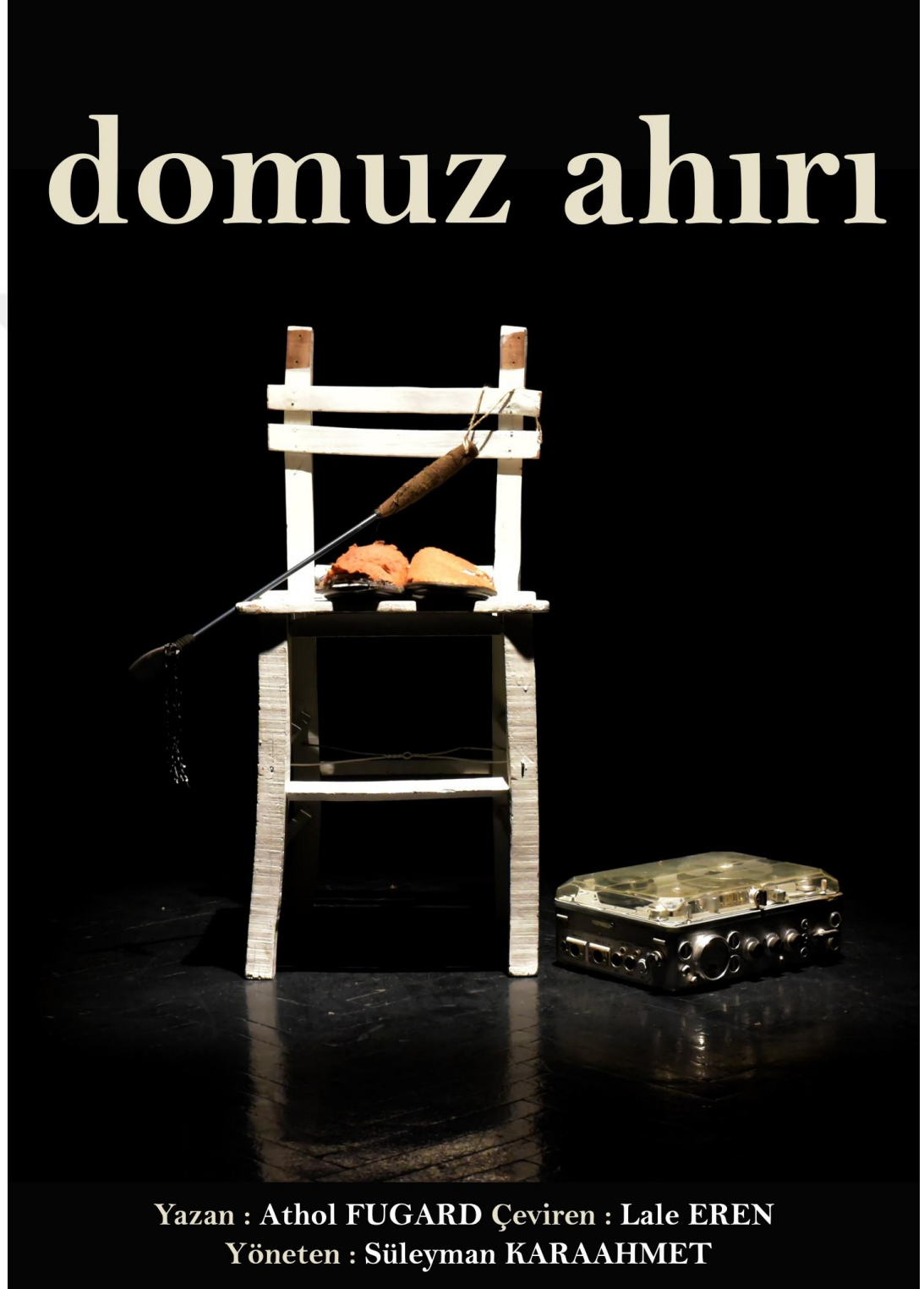
(Erişim Tarihi: 27.11.2022)

<https://bookspool.co.uk/yazarlar/athol-fugard.html>

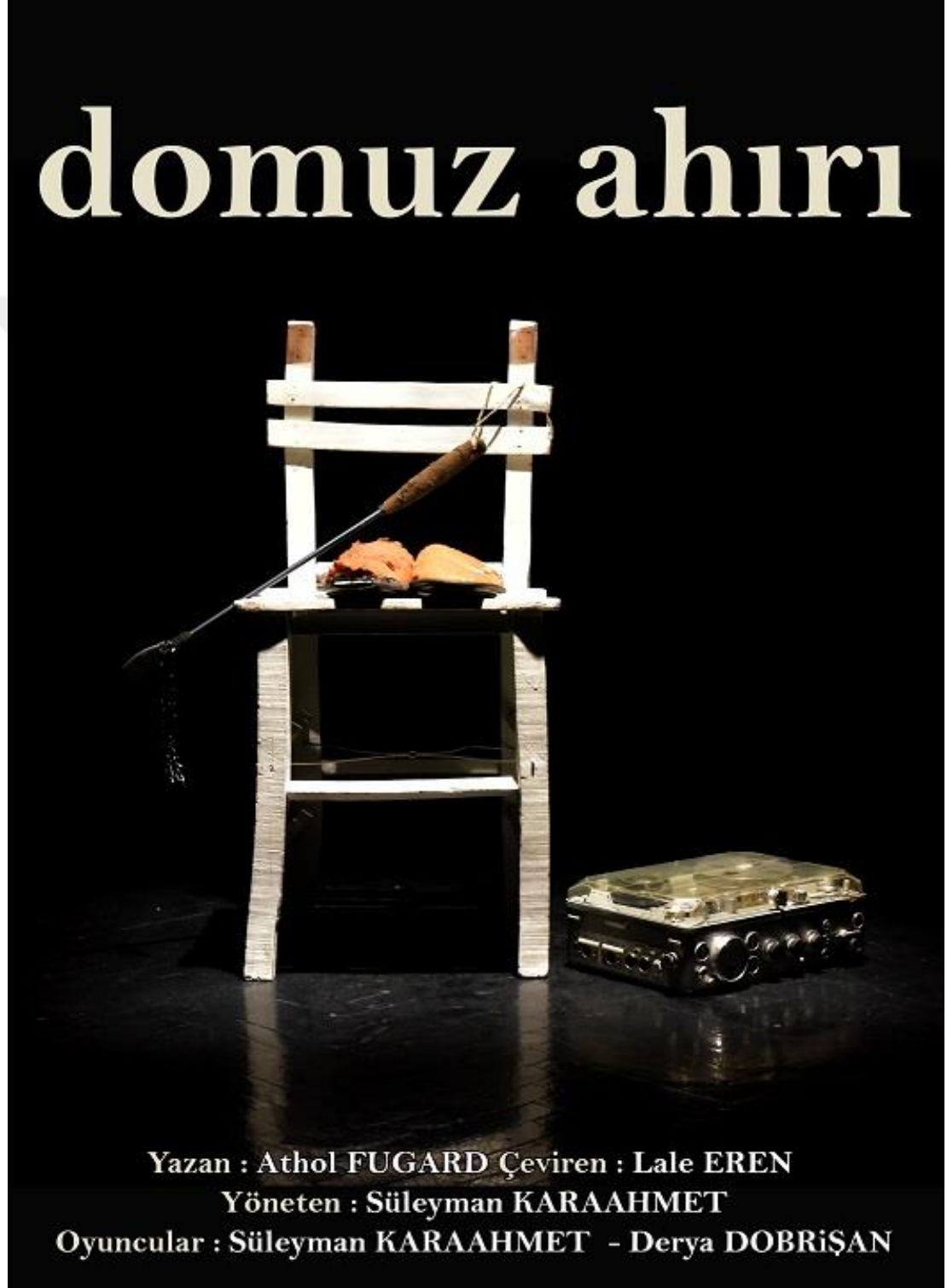
(Erişim Tarihi: 28.11.2022)

EKLER

EK-1. AFİŞ



EK-2. BROŞÜR ÖN YÜZ



EK-3. BROŞÜR ARKA YÜZ



EK-4. GİRİŞ ŞARKISININ SÖZLERİ

BİZ SAVAŞTAYKEN

Biz savaştayken

Oradaki her adam

Ya sevgilisini ya da karısını düşünüp dururdu.

Ve elbette ben de pipoma ve onun saçtığı mavimsi dumana bakıp
düşüncelere daldım.

Senin bana eskiden nasıl yalan söylediğini

Ve o toy kalbini uzun zaman önce nasıl başka birisine verdiğini
düşünürdüm.

Şimdi sadece acımı dindirsin diye esaslı bir kurşunun gelmesini

Ve bu düşmanlığımızın son bulmasını bekliyorum.

Bir dahaki sefere, savaşa gittiğimizde,

Kuzgun karası atımın üstüne atlayıp

O kurşunu karşılamak için acele edeceğim.

İngilizceden Çev: Derya Dobrişan

EK-5. OYUN FOTOĞRAFLARI









EK-6. PROVA GÜNLÜĞÜ

04.09.2022 (18.00-20.00) AKM

İlk buluşma. Praskovya rolünü oynayacak Derya Dobrişan ile Reji Asistanı Yaprak Sevgen tanıştılar. Oyun üzerine konuşuldu. Genel bir prova takvimi oluşturuldu.

08.09.2022 (10.00- 16.00) AKM 303

Oyuncular, oyunu hikâye gibi anlattılar. Biraz oyun ve çalışılacak Fiziksel Eylemler üzerine konuşuldu. Bir sonraki provada yönetmenin Fiziksel Eylemlere ve Stanislavski'ye dair küçük bir sunum yapması kararlaştırıldı. Oyun, bir kez daha hikâye gibi anlatıldı ama bu sefer süresi daha kısaltılarak. Bu çalışmadan hareketle oyunun özeti çıkarıldı.

08.09.2022 (10.00- 14.00) AKM 303

Provanın süresi kısıtlı olduğu için, yönetmenin Fiziksel Eylemler Sunumu bir sonraki provaya ertelendi. Oluşturulmuş özet baz alınarak temel eylemler belirlendi; 15 maddelik bir liste hazırlandı.

09.09.2022 (10.00- 16.00) AKM 303

Yönetmen, sunumunu gerçekleştirdi. Fiziksel Eylemler Sistemi üzerine konuşuldu. Bir önceki provada hazırlanmış olan temel eylemler listesinin birinci maddesi, 'Savaştan kaçıp evine sığınmış Pavel ile Praskovya'nın kapıda ilk karşılaşmaları.' Üzerine doğaçlama çalışması yapıldı.

10.09.2022 (10.00- 17.30) AKM 303

Bir önceki çalışmada yapılan doğaçlama çalışması üzerine kısa bir konuşma yapıldı. Listedeki diğer maddelere geçildi. ‘Pavel’in ahırda geçirdiği ilk gece, Pavel ahırda saklanırken Praskovya’nın evde geçirdiği ilk gece ve Pavel’in, ahırda vakit geçirme yolları araması’ üzerine doğaçlama çalışmaları yapıldı. Çalışmalar üzerine değerlendirmeler yapıldı.

12.09.2022 (19.00- 21.00) AKM 303

Yeni maddelere geçilmesi planlanmışken, bir önceki provada yapılan, ‘Pavel’in, ahırda vakit geçirme yolları araması’ üzerine doğaçlama çalışması tekrarlandı. Üzerine konuşuldu.

13.09.2022 (13.00- 19.00) AKM 303

Listedeki maddelerin çalışılmasına devam edildi; ‘Pavel’in, ahır hayatına alıştıktan sonra, oradaki gündelik hayatı ve rutinleri, Pavel ahırdayken Praskovya’nın evdeki gündelik hayatı ve rutinleri, Pavel ahırdayken eve köy halkından birilerinin gelmesi ve Eve birileri geldiğinde, ahırdaki Pavel’ üzerine doğaçlama çalışmaları yapıldı.

14.09.2022 (10.00- 16.00) AKM 303

‘Praskovya ile Pavel’in, törende yapılacak konuşma metnini hazırlama çabaları, Pavel’in, törende herkesin önünde konuşma yapmaya çalışması ve orada hazır bulunan Praskovya’nın da onu izleme anı’ üzerine çalışıldı. Baştan beri yapılan tüm doğaçlama çalışmalarının notları tekrar okundu, üzerine tartışıldı.

15.09.2022

Prova iptal oldu.

17.09.2022 (10.00-11.30) AKM 303

Uzun bir prova saati ayrıldı ve kalan maddelerin hepsine çalışılması planlandı. ‘Ahırda Pavel’in, durmadan hareket halindeki bir sineği yakalama çabası ve onu gizlice izleyen Praskovya’ doğaçlama çalışmasının sonlarına doğru, Süleyman Karaahmet küçük bir sakatlık yaşadı. Bunun üzerine prova sonlandırıldı.

20.09.2022 (13.00-19.30) AKM 303

‘Pavel’in, ahırın ağır havası altında, içerideki pis kokuya rağmen uyumaya çalışması, Pavel’in, otuz yılın ardından temiz hava ve yıldızlarla ilk karşılaşma anı ve Dışarı çıktıklarında Praskovya’nın yakalanma korkusu’ üzerine doğaçlama çalışmaları yapıldı. İlk doğaçlamanın ardından, girişe bir ön oyun eklenmesine karar verildi ve buna dair bir iki çalışma yapıldı. Vakit yetmediği için ‘Pavel’in domuzları serbest bırakması’ doğaçlaması bir sonraki provaya bırakıldı.

21.09.2022 (13.00-17.00) AKM 303

‘Pavel’in domuzları serbest bırakması’ üzerine çalışıldı. Yapılan tüm doğaçlamalar üzerine uzun bir konuşma yapıldı. Doğaçlama notları üzerinden, rol kişilerinin Üstün Görevleri tartışıldı ve taslak olarak üçer madde belirlendi. Bir sonraki prova için iki oyuncudan da, kendisinin ve rol arkadaşının, oyundaki önemli repliklerini belirlemesi istendi.

22.09.2022 (11.00-16.00) AKM 303

Oyuncular provaya, iki rol karakteri için de önemli replikleri belirlemiş olarak geldi. Bunlar karşılaştırıldı; ortak olanlar ve olmayanlar üzerine konuşuldu. Seçili cümlelerin alt metinleri tartışıldı.

23.09.2022 (13.00-18.00) AKM 303

Metindeki önemli sahne ve anlar üzerine konuşuldu; 8 tane madde çıkartıldı. Bu sahne ve anların öncesi ve sonrası üzerine doğaçlama çalışmalarına geçildi. Bunlardan ilki olan ‘Pavel’in konuşma metnini prova etmesi’ üzerine olayın öncesine ve sonrasına dair doğaçlama çalışması yapıldı. Bu doğaçlamalar sırasında, Pavel’in uzun süre kapalı kalmasının etkisiyle düşüncelerine bir türlü odaklanamama ihtimali belirdi. Bu konu ile ilgili ayrıca iki doğaçlama çalışması daha yapıldı.

24.09.2022 (13.00-18.00) AKM 303

‘Praskovya’nın geçmişi, Pavel’in kaçarak eve geldiği anı hatırlaması, Praskovya’nın tören provası ve Praskovya’nın parçalara ayrılmış üniformayı getirmesi’ durumlarının öncesi ve sonrasına dair doğaçlamalar yapıldı. Son doğaçlama sırasında, Praskovya’nın, ikisi için de tehlikeli olabileceği düşüncesi ile, aslında Pavel’in dışarı çıkmasını istememesi ve üniformayı getirmeden hemen önce parçaladığı ihtimali tartışıldı ve doğaçlama bu şekliyle bir daha tekrarlandı. ‘Pavel’in savaşta yaşadıklarını hatırlaması’ üzerine çalışıldı.

28.09.2022 (13.00-18.00) AKM 303

‘Pavel’in “Tanrı’nın burada olup bitenlere aldıracağı bile yok” demesi ve Pavel ve Praskovya’nın gece gizlice dışarı çıkması’ sahnelerinin öncesi ve sonrası üzerine doğaçlama çalışmaları yapıldı. Son doğaçlama, baştan beri yapılanlar içerisindeki en uzununu oldu.

29.09.2022 (13.00-18.00) AKM 303

‘Pavel’in teslim olmaya karar vermesi’ üzerine çalışıldı. Bu çalışmada yönetmen finalin nasıl olması gerektiğine karar verdi. Final üzerine konuşuldu. Pavel ve Praskovya’nın köyde dolaşmaları ile ilgili çalışmanın bir sonraki provada yapılmasına kara verildi

30.09.2022 (13.00-14.30) AKM 303

Pavel ve Praskovya'nın teslim olmaya giderken köyde dolaşmaları üzerine doğaçlamalar yapıldı. Oyuncuların yorgun olmaları sebebiyle prova erken bitirildi.

04.10.2022 (13.00-18.30) AKM 303

Seçili sahneleri, oyuncular kendi cümleleriyle oynamaya çalıştılar. İlk kez böyle bir çalışma yapıldığı için, biraz zorlandı. Sadece 1. Olay çalışılabilirdi.

05.10.2022 (13.00-18.30) AKM 303

Oyuncuların çalışmaya ısınmaları için önce ek bir doğaçlama yapıldı. Kısa cümlelerden basit bir metin oluşturuldu; oyuncular o metni farklı cümlelerle tekrarladılar. Asıl çalışmaya geçildi. 2. ve 3. Sahneler çalışıldı.

06.10.2022 (13.00-18.30) AKM 303

Çalışmaya kaldığı yerden devam edildi ve 4. 5. Ve 6. sahneler çalışıldı.

07.10.2022 (13.00-18.30) AKM 303

7. ve 8. sahneler çalışıldı. Rol kişilerinin kostümleri üzerine tartışıldı.

11.10.2022 (13.00-18.30) AKM 303

Masa başı çalışması yapıldı. Metin olaylara bölündü. Bu bölümlerle sonrası Üstün Görevler tekrar tartışıldı ve iki rol kişinin de Üstün Görevi sabitlendi. Bu esnada yönetmenin aklına, ahırda hiç domuz olmaması fikri geldi. Bunun üzerine konuşuldu. Yönetmen, sahneleme yorumunu bunun üzerine kurmaya karar verdi.

12.10.2022 (14.00-17.30) AKM 303

Masa başı çalışmasına devam edildi. Olaylardaki Fiziksel Eylemler tartışıldı ve bir şablon, arkasından da bir Fiziksel Eylemler Haritası çıkartıldı.

14.10.2022 (13.00-19.00) AKM 303

Metnin prova aşamasına geçildi. Ön oyun ve I. Sahnede, Praskovya'nın üniformayı getirmeye gittiği yere kadarki kısım çalışıldı.

16.10.2022 (18.00.22.00) AKM 303

Bir önceki prova tekrarlandı ve Praskovya'nın üniformayı getirdiği yer de eklendi. Pavel'in final tiradına kadar gelindi.

18.10.2022 (13.30-21.00) AKM 303

Yönetmenin yorumu üzerinden, domuz seslerinin ahırın içerisinde, oyuncular tarafından kumanda edilmesine karar verildi. Domuz seslerinin kullanımı üzerine çalışmalar yapıldı ve I. Sahne için olası açma kapama yerleri saptandı. Nasıl bir ses cihazı kullanılabileceğine dair araştırma yapılmasına karar verildi. Praskovya'nın üniformayı getirme yerine kadarki kısım tekrar çalışıldı.

20.10.2022 (11.00-13.30) AKM 303

Derya'nın provaya katılamaması üzerine, Pavel'in I. Sahne final tiradı çalışıldı. Kostümler için Ürküş Aydın ile fikir alışverişinde bulunuldu.

22.10.2022 (10.00-16.00) AKM 303

Çalışılmış kısımlar birleştirildi ve I. Sahne baştan sona oynandı. Fiziksel Eylemler Yönteminin Tempo-Ritim ve Adaptasyon maddeleri tekrar hatırlandı ve arkasından 1. Sahne bir kez daha çalışıldı.

26.10.2022 (13.00-16.00) AKM 303

II. sahne çalışılmaya başlandı. Ancak çok ilerlenemedi. Yönetmen kafasında oluşan ışık ve dekor konseptinden bahsetti. Ürküş ile kostümler konusu tekrar konuşuldu.

31.10.2022 (17.00-23.00) AKM 303

Tasarlanan ışık rejisinin realizesi üzerine Hüseyin Tokyol ile konuşuldu. Bulunması gereken ses cihazı tespit edildi. II. Sahnede, Pavel'in kendine zarar verdiği yere kadar çalışıldı.

02.11.2022 (13.00-16.30) AKM 303

Kullanılabilecek domuz sesleri araştırılmaya başlandı. Ürküş'ün ayarladığı geçici kostümlerle çalışılmaya başlandı. II. Sahnenin kalan kısmı da tamamlandı.

04.11.2022(18.00-22.00) AKM 303

Doğaçlamalar sırasında ortaya çıkan belli tavırlar üzerine bir çalışma yapıldı. I. Sahne bunun üzerine tekrar oynandı.

06.11.2022 (18.00-22.00) AKM 303

II. Sahne üzerinden, Tavır, Tempo-Ritim ve Adaptasyon çalışmaları yapıldı.

07.11.2022 (18.00- 22.00) AKM 303

Kesintisiz Eylem Çizgisi bir kez daha hatırlandı. I. Ve II. Sahneler birleştirildi.

08.11.2022 (13.00-17.00) AKM 303

Ses cihazı temin edildi ancak bulunan cihaz antika olduğu gerekçesiyle sadece fotoğraf çekiminde kullanılmasına, oyun için de butaforunun yaptırılmasına karar verildi. Kullanılabilecek domuz sesleri seçildi. Provalarda onlarla çalışılmasına karar verildi. III. Sahnenin giriş kısmı çalışıldı.

09.11.2022 (16.00- 19.30) AKM 303

Hanife Dere, ses kumandası için ekibe katıldı. III. Sahnenin tamamı çalışıldı. Tavırlar belirlemeye başladığı için, sahnelerin daha hızlı çalışılıp tamamlandığı fark edildi. Ne tür kostümlerin kullanılacağı netleştirildi. Kullanılacak geçiş müziğine karar verildi.

10.11.2022 (12.00-17.00)

Alışverişe çıkıldı. Kostümler için kumaş ve oyun için aksesuarların bir kısmı alındı. Yiğit Güler ile oyunun ses tasarımı üzerine konuşuldu. Hazırlaması için, domuz sesleri ve geçiş müziği ona teslim edildi. Çiğdem Öztürk ile ses cihazının butafordan yapımı konusu konuşuldu.

11.11 2022 (10.00- 15.00) AKM 303

I. II. Ve III. Sahneler birleştirildi. Yeni aksesuarlar sahnelere eklenmeye başlandı. Kostüm için oyuncuların beden ölçüleri alındı.

13.11.2022 (17.00-20.00) AKM 303

IV. Sahnenin provalarına başlandı. Praskovya'nın geldiği kısma kadar çalışıldı. Yiğit'ten efektler teslim alındı.

15.11.2022 (14.30- 18.00) AKM

IV. Sahnenin bütünü çalışıldı.

16.11.2022 (18.00-23.00) AKM 303

İlk defa, oyun baştan sona oynandı. Hazır olan kostümlerin provası yapıldı.

17.11.2022(18.00-21.30) AKM 303

Eksik aksesuarlar tamamlandı. İki defa akış alındı. Tamamlanmış kostümler denendi. Kostümlerin eskitilmesi çalışmasına yardım edildi.

18.11.2022 (10.00- 16.00) AKM 303

Bir defa akış alındı, aksayan yerler tespit edildi. O kısımlara dair Fiziksel Eylemlere yönelik bir çalışma yapıldı. II. akış alındı.

19.11.2022 (16.00-20.00) AKM 303

Kostümler tamamlandı. Provalarda denenen ayakkabıların hangilerinin kullanılacağına karar verildi. İlk defa tam kostüm, aksesuar ve efektlerle prova yapıldı. Seslerin düzeyleri ayarlandı. Kostümlerin aksayan yerleri düzeltildi. Bir akış provası daha alındı.

20.11.2022 (13.00- 20.00) Erol Keskin Dans Salonu

Işık ayarları yapıldı. Işıkla bir akış alındı. Işıkların düzeltilmesi gereken yerler ayarlandı Efektlerin ses ayarları salona göre tekrar düzenlendi. Bir akış daha alındı.

21.11 2022 (18.00- 23.30) Erol Keskin Dans Salonu

Fotoğraf çekimi için Kutan Gökkaya provaya geldi. Onun için bir akış provası yapıldı. Çekilecek fotoğraflar üzerine konuşuldu. Fotoğraf çekimi tamamlandı.

22.11.2022 (17.00-22.00) AKM 303

Butafor ses cihazının gelmesiyle tüm eksikler tamamlanmış oldu. İki akış alındı. Afiş ve Broşür tasarımı için Hüseyin Demir’le konuşuldu; ona kullanacağı materyaller teslim edildi.

23.11.2022 (17.00- 23.00) Erol Keskin Dans Salonu

İki akış alındı. İkincisi seyircili provaydı. Prova sonrasında seyirciler ile konuşuldu.

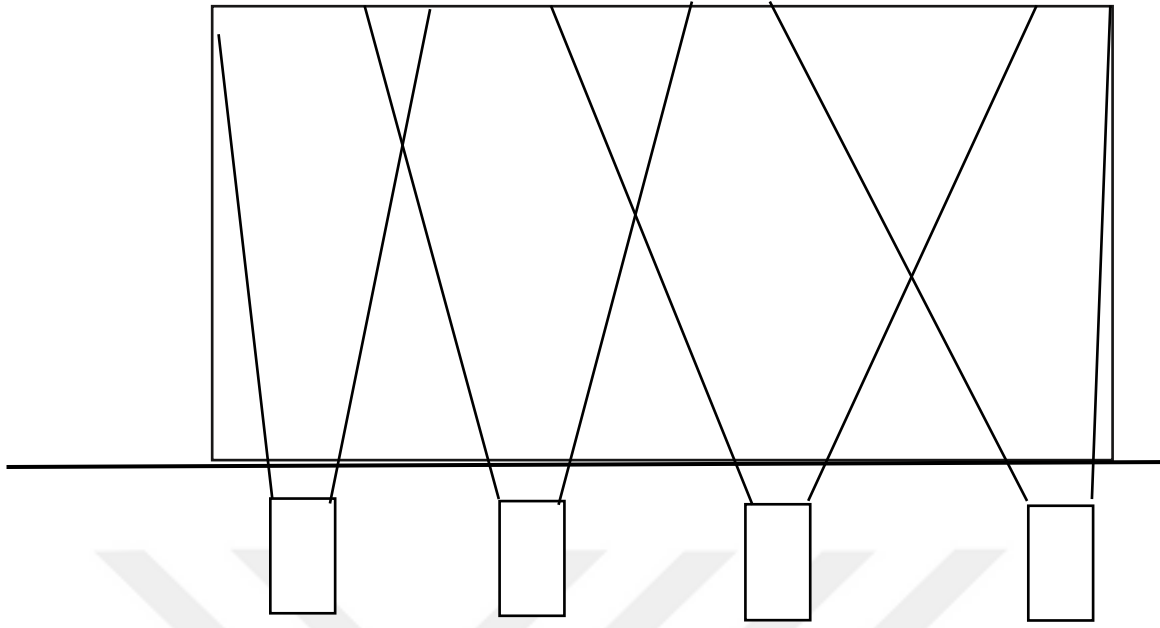
24.11.2022 (20.15- 01.00) Erol Keskin Dans Salonu

Bir önceki provada alınan seyirci yorumları üzerine konuşuldu. Tekrar çalışılması gereken üç yer tespit edildi. O kısımlar çalışıldı. Bir akış alındı. Hüseyin Afiş ve Broşürü teslim etti.

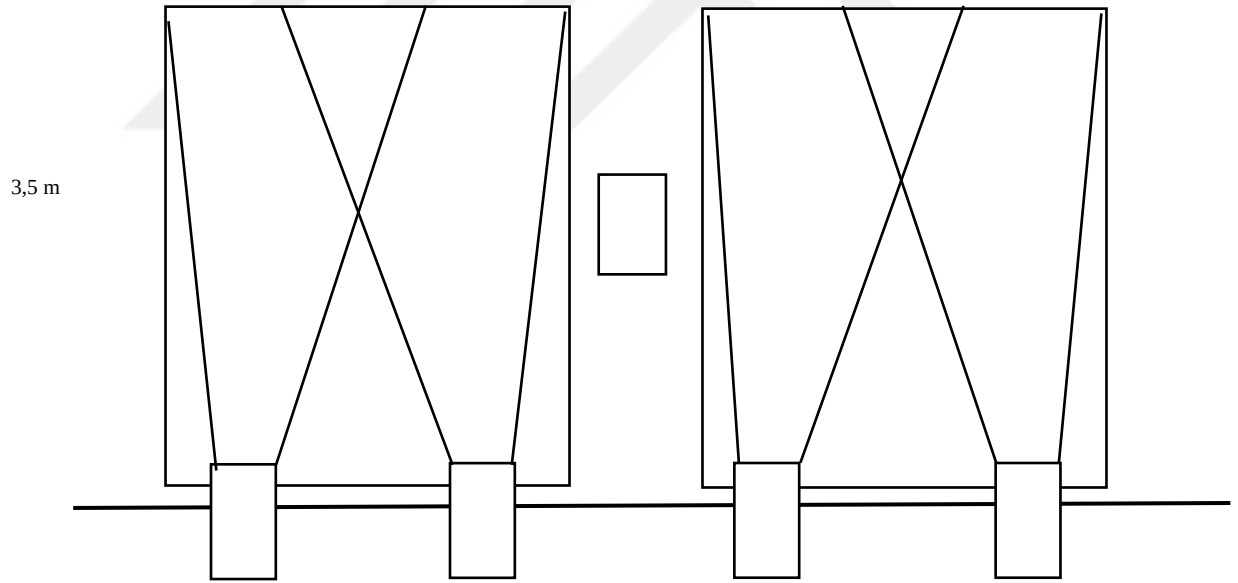
25.11.2022 (19.00 – 22.00) Erol Keskin Dans Salonu

Seyircili genel prova yapıldı.

Ek-7. IŞIK PLANI



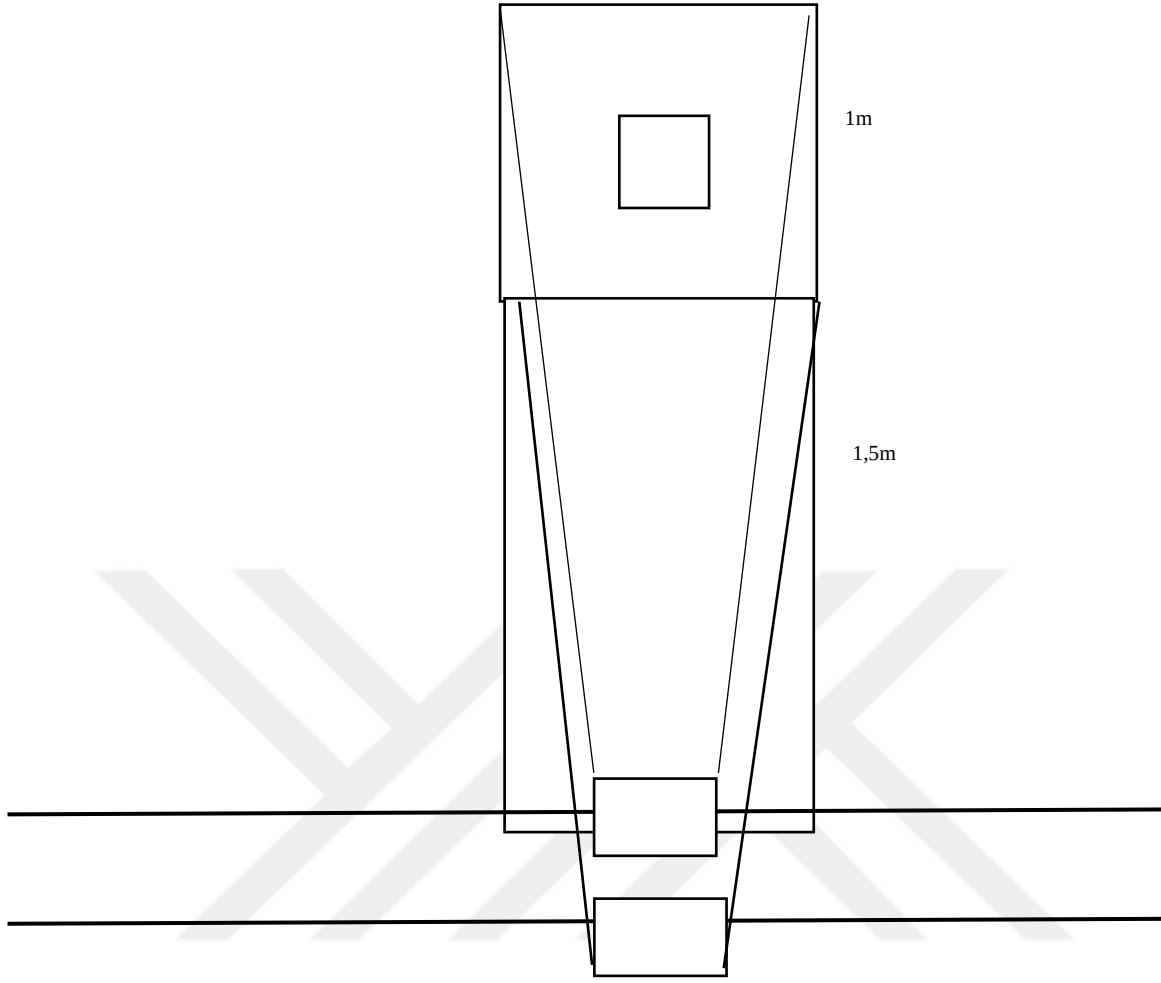
I.SAHNE IŞIK PLANI



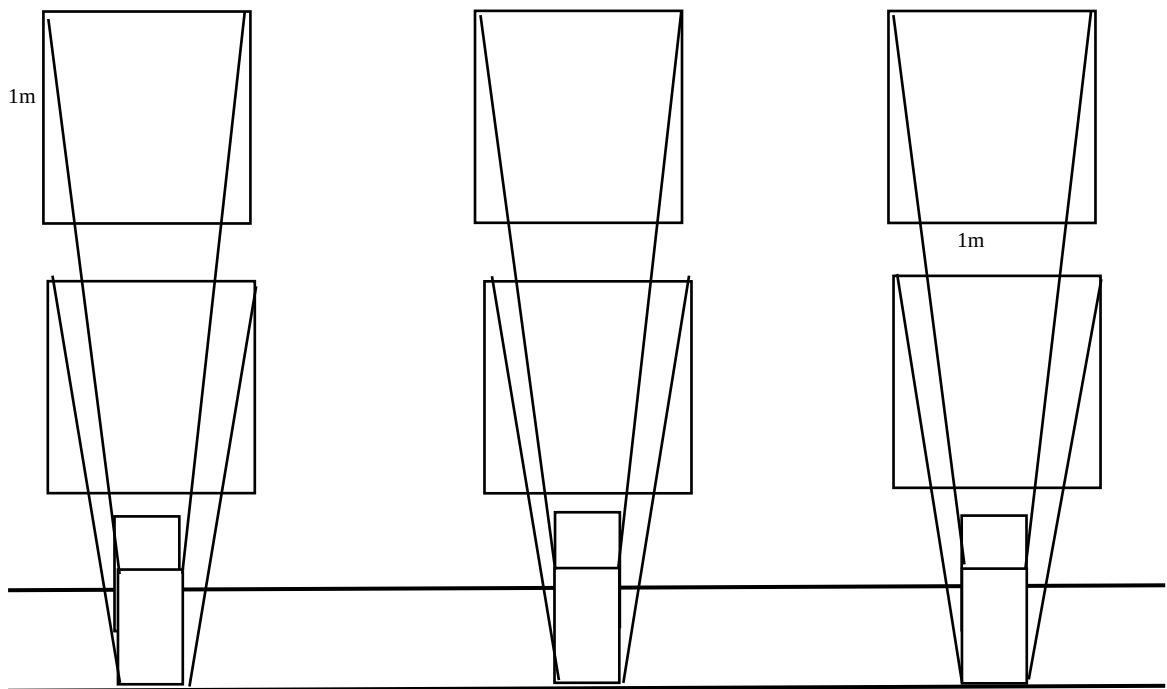
II. SAHNE IŞIK PLANI

(28/40 650w Profile Spot kullanılmıştır)

III.SAHNE IŞIK PLANI



IV.SAHNE IŞIK PLANI



EK-8. OYUN METNİ

DOMUZ AHIRI

YAZAN: Athol Fugard

ÇEVİREN: Lale Eren



SAHNE I

BÜYÜK ZAFERİN YIL DÖNÜMÜ

(Yazarın hayalinde bir yerde, küçük bir köyde bir domuz ahır. Rahatsızlık verecek derecede nemli, soğuk sağlıklı bir ortam. Ağıllardan biri ilkel bir yaşama alanına dönüştürülmüş. Bir masa, uyumak için bir yatak... Sadece gerçekten çok elzem olan şeyler, ancak bütün bunların yıllardır kullanılmakta olduğu hemen belli oluyor. Duvarlar gelip geçen zamanın hesabını tutmak için kullanılmış... Altı çizgi kazıntısından oluşan bir tür çizelge. Karşısına haftanın yedi günü yazılmış, haftalar ve artık günler daire içine alınarak aylar belirlenmiş, aylar gruplanarak yılları oluşturmuş... 1944'ten 1956'ya dek uzanıyor bu çetele.

Domuz ahırının gürültülü, huzursuz bir zamanı... Domuzlar beslenmeyi bekliyor. Homurtular, bağırtılar ve domuzların çıkardıkları daha başka seslerden oluşan bir uyumsuz ses karmaşası.

PAVEL IVANOVICH NAVROTSKY yaşama alanı içindedir. Otuzlu yaşlarının ortasındadır. Çaresiz, adeta “İyi sıhhatte olsunlar”a karışmış gibi bir görünümü olan bir adamcağızdır. Sahnenin sol ön kısmında, yüzü sağ ön kısma bakar vaziyette ayakta durmaktadır. Resmî bir tavırla selam verir.

PAVEL: “Yoldaşlar, Pavel Ivanovich Navrotsky ölmedi. Yaşıyor. Karşınızda duran odur. Yalvarırım onun öyküsünü dinleyin, sonra hakkında uygun gördüğünüz gibi karar verin. Yoldaşlar, aynı zamanda, konuşmakta olan kişinin içtenlikle pişmanlık duyan biri olduğuna inanmanız için yalvarıyorum size... *(Domuzların çıkardığı seslerden dolayı kendi sesini güçlülükle duymaktadır. Daha yüksek sesle konuşur.)* ...ve bu içtenlikle pişmanlık duyan adam söylüyor size bu sözleri.” SUSUN! *(Bir sopayı kapıp yakalar ve sopayla domuzlara saldırarak ahırın içinde koşturmaya başlar.)* Pis alçaklar susun! Sessizlik istiyorum! Sessizlik! Sessizlik! *(Domuzların bağırmaları. Sonra sesler biraz da olsa yatıştır. Pavel konuşmasına devam eder.)* “Yoldaşlar, size bu sözleri söyleyen kişinin içtenlikle pişmanlık duyan ve aynı zamanda hatalarını kabul eden biri olduğuna inanmanız için yalvarıyorum...” *(Bir düzeltme yaparak)* “...hatalarını tümüyle kabul eden

biri. Ben, Pavel Ivanovich Navrotsky...” *(Domuzların sesleri gene yükselmeye başlamıştır. Pavel bir kapıya gider, kapıyı biraz aralar vs. Öfkeli, ıslık gibi tıslayan bir sesle...)* Praskovya! Praskovya! *(Cevap yok)* Praskovya!

PRASKOVYA: *(Uzaktan gelen bir ses)* Geliyorum... Geliyorum!

PAVEL: O halde acele et. *(Tekrar konuşmasına dönerek)* “Ben Pavel Ivanovich Navrotsky, beni yargılarken, sizden yalnız şunu istiyorum...” *(Bir düzeltme daha)* “...bana verilecek ceza için karar verirken, zaten kendimi yargılayıp suçlu bulunduğumu dikkate almanızı istiyorum. Sizden yalnızca, bu cezayı merhametle hafifletmenizi diliyorum.” *(Tekrar kapıya doğru seslenir.)* Praskovya! Son kez söylüyorum!

PRASKOVYA: *(Kovalar dolusu domuz yemi yüklenmiş olarak belirir.)* Elimden geldiğince acele ediyorum.

PAVEL: Geciktin.

PRASKOVYA: Gecikmedim, Pavel.

PAVEL: Benimle tartışma kadın! Şu seslere bak. Çılgın gibiler. Şimdiye dek hiç bu kadar gürültücü olmamışlardı. Burada ne düşündüğümü bile duyamıyorum.

PRASKOVYA: Pekâlâ, geciktim.

PAVEL: Haydi Praskovya, durma, yap şu işi. Doyur onları! Birkaç saat sonra hayatımın en zorlu ve en ciddi sınavıyla yüz yüze geleceğimi unutmuş gibisin.

PRASKOVYA: Bunu biliyorum, Pavel.

PAVEL: Hiç öyle bir halin yok.

PRASKOVYA: Tanrı bana yalnız iki kol ve iki bacak vermiş ve sabah uyandığımdan beri sanki ağır işçiliğe mahkûm edilmişim gibi çalışıp duruyorum. İşin aslını istersen Pavel, sonra boş kalıp, bütün ilgimi sana verip yardım edebileyim diye domuzları her zamankinden bir saat önce doyuruyorum. *(Domuzlar doyurulmuştur. Praskovya bitkin bir halde oturur. Pavel tekrar konuşmasına döner.)*

PAVEL: “Karşınızda Yoldaşlar, bir adamın zavallı yıkıntısı duruyor; aşağılanması gereken, nefretinizden başka hiçbir şeye layık olmayan zavallı bir yaratık. Onu savunmak için yalnız şunu söyleyeceğim: eğer onun yıllardır, kendi kendini yargılamak adına, kendine çektiği zihinsel acıya, manevi işkenceye tanık olmuş olsaydınız, biliyorum ki Yoldaşlar, soylu ve şefkatli yüreklerinizde şöyle bir duygu oluşacaktı: ‘Yeterince acı çekmiş. Bırakalım gitsin.’ On yıl boyunca kendi vicdanıyla kendi kendini, içindeki en güçlü kişilerin bile ürkeceği koşullarda yaşamaya mahkûm etti. Evet, on yıl boyunca...”
(Sesi giderek azalır, sessizliğe karışır. Ahırda dolanır ve duvardaki yazıları örten perdeyi açar. Tarih 1953 yılı olarak kaydedilmiştir.) On yıl! Gerçekten on yıl oldu mu?

PRASKOVYA: Evet.

PAVEL: Dokuz değil miydi?

PRASKOVYA: Hayır.

PAVEL: Ya da on bir?

PRASKOVYA: Hayır. (Pavel duvarda gruplanmış yılları saymaktadır.) Saymıştın, şimdiye dek tekrar tekrar defalarca saymıştın, Pavel.

PAVEL: Evet... Tam on yıl, iki ay, altı gün. İşte hesap meydanda. (Tuvaline bakan bir ressam gibi gururla geriler.) Kimse buna karşı çıkamaz, değil mi? “İşte Yoldaşlar, kendiniz, kendiniz hesaplayın... Kendi kendimi insanlıktan sürgün edişimin her bir günü işte orada!

PRASKOVYA: Bazen seni ve onları doyurmak için buraya geldiğimde, sanki yirmi yıldır böyleymişiz gibi geliyor.

PAVEL: Yirmi yılcık mı? Senin ‘en kötü’ ölçün bu mu? Öyle günlerim olmuştur ki, sanki yüz yıldır buradayım gibi gelmiştir. Hatta iki yüz yıl! Domuz boku ve zaman.

PRASKOVYA: Bunları Yoldaşlara anlatmalısın, Pavel.

PAVEL: Öyle yapmak niyetindeyim.

PRASKOVYA: Kulağa çok etkileyici geliyor.

PAVEL: *(Konuşmasına devam eder.)* A, evet, merak etme...

PRASKOVYA: Bir Pazar gecesi idi.

PAVEL: Ne?

PRASKOVYA: Buradaki ilk gecen.

PAVEL: Hangi gün olduğunun o kadar önemli olduğunu sanmıyorum.

PRASKOVYA: Belki gerçekten ilgilenirsin diye belirtiyorum, o kadar. Bundan kesinlikle eminim, çünkü o gün fırtına yüzünden kiliseye gidememiştim ve yatmadan önce ikinci, ardından üçüncü kez dua ederek bunu telafi etmeye çalışıyordum... Ve sanırım dördüncü kez, hatta belki de beşinci kez duayı tekrarlıyordum ki, kapının tırmalandığını duydum. *(Pavel'in dikkati yaşamını karalayan geceye ait anılara yönelmiştir. Bundan cesaret alarak Praskovya devam eder.)* Önce tipiden kaçıp sığınak arayan zavallı bir köpek olduğunu düşündüm. Ama sonra pencereye vuruldu! Aman Tanrım diye düşündüm, arka ayaklarının üstünde kalksa bile hiçbir köpek oraya erişemez! Ya, kocaman bir kara ayıysa! Ve pencerenin aralığından gizlice dışarıya bakınca... Ulu Tanrım! O halinle -saçın sakalın birbirine karışmış, kocaman paltona sarınmış- neye benzediği belirsiz bir şey gördüm... Arkanda hortuma dönüşmüş tipi; öylece duruyordun. Ama tekrar cama vurunca elini gördüm ve kapının sürgüsünü açıp seni içeri aldım. Ancak, bakmakta olduğum acınacak haldeki yaratığın sen olduğunu anlamam için birkaç dakika geçmesi gerekti, Pavel. O halini bir görebilseydin. Dudakların morarmıştı, donmuş parmakların kaskatı kesilmişti. Sana içirmeye çalıştığım çorbanın kasesini güçlükle tutabiliyordun. Seni bir bebek gibi beslemek zorunda kaldım. Ve sonra, ilk sözlerini söyleyebilecek kadar dilin çözülünce... *(İnanamayarak başını sallar.)* Terliklerini istedin. Ve sonra, onları sana getirdiğimde, terliklerini görünce, iyice çözülüp ağlamaya başladın. Onları göğsüne bastırmış, hıçkırıyordun... Ah Pavel! Öylesine hıçkırıyordun ki, yüreğim parçalanıyordu! Ayağa kalktın, sendeleye sendeleye evden dışarıya çıktın ve buraya girip yığıldın.

(Pavel yaşama alanında özenle bir yere gizlenmiş olan küçük bir bohça getirir. Masaya oturur ve ellerini gömleğine silip temizledikten sonra saygıyla bohçayı açar. İçinden bir çift terlik çıkar.)

PAVEL: Ulu Tanrım! Onlara her dokunduğumda ya da sadece şöyle bir baktığımda... Hatta bazen onları düşündüğümde bile... On yıl önce o gece olduğu gibi ruhum bir keder ve suçluluk seline kapılıp, perişan oluyor. Bak Praskovya, bak... Görüyor musun? Küçük çiçekler ve kuşlar.

PRASKOVYA: Çok ince bir iğne işi.

PAVEL: Annemin elleri!

PRASKOVYA: Ne hünerli ellerdi onlar.

PAVEL: Hep ekmek kokarlardı! Dedğine göre küçükken hep onları yemeye çalışmışım.

PRASKOVYA: *(Hala hayranlıkla terlikleri seyretmektedir.)* Şu renklere baksana, hala öylesine parlak ve canlılar ki! Onları giymelisin, Pavel. Bir gün fareler onları bulacaklar.

PAVEL: Onları giymek mi? Burada mı? Nasıl söylersin böyle bir şeyi! Kutsal bir şeye karşı saygısızlık olur bu. Hayır, gene özgür bir adam olacağım güne kadar vicdanım onları giymeme izin vermeyecek. Bunda gayet kararlıyım! *(Küçük de olsa bir ümitle,)* Hem sonra kim bilir, Praskovya, belki de bugün o gündür. Dinle... *(Uzaktan gelen bando seslerini duyuyoruz... Akort edilen ayrı ayrı enstrümanların sesleri duyulmaktadır.)* Bando geldi! Hazırlanıyorlar! *(Sessizlik. Sonra usul usul...)* Savaşırken, cephede, kaçaklar yargılanmıyordu bile. Sadece dizlerinin üstüne çöktürülüyorlardı, sonra da kafalarının arkasına bir kurşun; o kadar... Bunu gördüm... Kan, karın üstünde kıpkırmızı kan. *(Kağıtlarını düzene sokarken,)* Benim için dua et Praskovya.

PRASKOVYA: Ettim.

PAVEL: Öyle ise, bir daha et... Daha içtenlikle et! Dualarınla Tanrı'yı zorla. Ben, acınmayı öylesine hak etmiş değilim, onu gayretimle kazandım ben!

PRASKOVYA: Sen şu kapıdan çıkıp, beni bırakıp gittiğin anda Pavel, diz çöküp, yaşamım boyunca etmediğim kadar içtenlikle dua edeceğim. Ama, son kez soruyorum Pavel, doğru olanı yaptığından emin misin?

PAVEL: Evet, evet, EVET! Haydi, bir kez daha tören provasası yapalım.

PRASKOVYA: Gene mi?

PAVEL: Evet, gerekirse yüz kere daha ‘gene’. Tanrı aşkına, Praskovya, hayatım tehlikede.

PRASKOVYA: Herkese saat onda köy meydanında toplanmaları söylendi. Tören, Eski Askerler Tugayı, Genç Öncüler ve Toplu İtfaiye Alayı’nın gelişiyile başlayacak. On yıl önce, o görkemli kurtuluş gününde birliklerimizin ilerlediği yol boyunca köyde yürüyüş yapacaklar.

PAVEL: *(Sözünü keserek,)* Törene gel, Praskovya.

PRASKOVYA: Herkes yerine oturunca, hep birlikte Devrim İlahisi’ni söyleyerek biz katılacağız. Bunu, Köy Başkanının ‘Hoş Geldiniz’ konuşması ve Moskova’daki Merkez Komite mesajının okunması izleyecek. Daha sonra, Zafer Marşı’nın söylenmesi ile törenin en coşkulu bölümü başlayacak.

PAVEL: Yoldaş Sekreter Chomski’nin konuşması...

PRASKOVYA: Ve anıtın açılışı. Açılıştan sonra, okul müdürü yiğit ölülerin adlarını okuyacak ve okunan her isimle, ölünün dul eşi, annesi ya da kızı öne çıkarak anıtın dibine çelengini bırakacak.

PAVEL: İşte ben de hamlemi o zaman yapacağım. İsimler okunana dek topluluğun arkasında gizlenmiş olacağım ama sıra benim adıma gelince... Öne çıkacağım ve kendimi tanıtacağım. “Yoldaşlar, Pavel Ivanovich Navrotsky ölmedi. Yaşıyor. Burada karşınızda duran odur, yalvarırım onun öyküsünü dinleyin ve ondan sonra ona uygun bulduğunuz gibi davranın.”

PRASKOVYA: Ben korkuyorum, Pavel.

PAVEL: Sen korkuyorsun! Benim neler hissettiğimi sanıyorsun? Binlerce çift göz bana bakıp, beni yargılarken orada duracak olan benim.

PRASKOVYA: Ya bir terslik olursa?

PAVEL: *(Lafa girerek,)* Hiçbir terslik olmayacak.

PRASKOVYA: Bence sen bu köyün nasıl bir yer olduğunu unutmuşsun, Pavel. Orada, bazı acımasız, kötü ruhlu kişiler de olacaktır.

PAVEL: Bunu daha önce de tartışmıştık, Praskovya... Ve törenin, müziğin, konuşmaların, onların düşünce ve duyguları üstünde yüceltici bir etkisi olacağı konusunda anlaşılmıştı... Daha ulu bir duygu boyutuna yüceltilmiş olacaklar... Bağışlayıcı olacaklar.

PRASKOVYA: *(Kuşkuludur)* Boris Ratnitski mi bağışlayıcı olacak? Ya da yaşlı Arkadina Petrovna? Bir koca, iki erkek kardeş ve üç oğul yolladı savaşa ve hiçbiri geri dönmedi. Dediklerine göre, evinde bir yere Hitler'in resmini koymuş; her sabah uyanınca ona tükürüyormuş.

PAVEL: *(Çaresizlik içinde haykırır.)* Praskovya! Praskovya! Ezilmiş, hırpalanmış ruhumda saklı kalan bir parçacık yiğitliğe tutunmaya çalışıyorum ben. Onu mahvetme! Bana destek ol, kadın! *(Sakinleşir.)* Başka yolu yok. Bu benim tek şansım. Bunun dışındaki tek seçenek: delilik... Ya da intihar! Gerçekten Praskovya. Burada bir gün daha kalırsam, gırtlığımı keseceğim. *(Kendisini yatıştırarak)* Ama buna gerek kalmayacak, çünkü çok dokunaklı ve etkileyici bir savunma hazırladım Yoldaşlar için. Sana söz veriyorum Praskovya, ben sözümü bitirdiğimde, gözü yaşarmamış pek az kişi kalacak. *(Konuşması için hazırlamış olduğu kağıtları kastederek,)* Nerede o... Nerede o... Evet... Dinle: "...ertesi gün şafağın hiçbir kurtuluş getirmediği karanlık, çaresizlik geceleri..." Ya buna ne dersin? "Soğuk, iğrenç kokulu, gri bir mezara konulmuş ruhumun tek gıdası, vicdan azabıydı..." *(Konuşmasını kastederek)* ben orada, üniformamla karşılarında dururken, gerçek ve bu sözlerin içtenliği ile çarpılacaklar.

PRASKOVYA: Neyinle durduğunda?

PAVEL: Üniformamla... Yoldaş Er Pavel Ivanovich Navrotsky olarak...

PRASKOVYA: Pavel...

PAVEL: Beni bir düşman gibi görmeyecekler...

PRASKOVYA: Pavel...

PAVEL: ...kaçtığı ve davaya ihanet ettiği için cezalandırılması gereken bir düşman gibi. Yoo, hayır...

PRASKOVYA: Pavel! *(Sonunda onu susturmayı başarmıştır.)* Siyah takım elbiseni, o güzel siyah takım elbiseni çıkarıp havalandırdım ve giymen için hazırladım.

PAVEL: Takım elbisemi mi?

PRASKOVYA: Evet. Anımsamıyor musun? Evlenirken giymiştin.

PAVEL: Tabii ki anımsıyorum. Ama ben üniformamı giyeceğim.

PRASKOVYA: Pavel, lütfen...

PAVEL: Anlamsız tartışmalara ayıracak vaktimiz yok, Praskovya. Sen laftan anlamaz mısın? Ben teslim oluyorum. Bir asker evlenirken giydiği güzel siyah takım elbisesi ile teslim olmaz.

PRASKOVYA: Pavel, lütfen beni dinle...

PAVEL: Hayır! Neden benim için her şeyi güçleştiriyorsun, Praskovya! Seninle her şey için tartışıp, savaşmam mı gerekiyor? Artık canıma yetti. Ne diyorsam onu yap. Git ve üniformamı getir, Praskovya! Yürü!

(Praskovya ayaklarına kurşun bağlanmış gibi yürüyerek ahırdan çıkar.)

PAVEL: *(Bir yandan yıkanırken)* Cesaret Pavel! Cesaret! Bitmesine az kaldı. Öyle ya da böyle, bu çilenin bitmesine az kaldı. *(Bir ahıra veda turu atar.)* Duydunuz mu, şekerciklerim? Yakında sizi terk ediyorum. Evet, benim küçük bok yiyicilerim; canavarlığınızla parça parça edebileceğiniz başka bir kurban bulmanız gerekecek. Dolayısıyla, burada paylaşmış olduğumuz yılların anısına, Pavel Ivanovich içine yerleşmiş olan derin, hem de çok derin nefret ve tiksintisini yansıtan son bir jestle terk edecek sizleri.

(Değneğini kapar ve vahşi bir hayvan gibi domuzlara vurup, şiddetle dürtüklemeye başlar. Bu hareketinden dolayı oldukça tatmin olmuştur. Yorgun ve mutlu bir Pavel olarak yaşama alanına döner. Praskovya geri döner. Dehşetten sinmiş bir halde, sessizce, hala soluk soluğa olan çılgın haldeki Pavel'e zavallı, küçük bir bohça uzatır. Pavel

bohçayı açar; bohçanın içinden güveller tarafından yenilmiş üniformasının kalıntıları çıkar... Başlık, paramparça bir tunik, bir tozluk vs.)

PAVEL: Nedir bu?

PRASKOVYA: Sana anlatmaya çalıştım.

PAVEL: Praskovya...?

PRASKOVYA: Hepsi bu. Ve bu kadarı bile kalmış olduğu için şanslısın. Onu bana verdiğinde yakmam gerektiğini söylemiştin; ama güzel bir bohça dolusu paçavraya, - çünkü, hepsi bundan ibaretti- yazık olur diye düşündüm... Dolayısıyla, onu bir köşeye tıkıverdim ve ne zaman bir bez parçası gerekse... *(Sesi giderek kısılır.)* ...bir gün gene ona ihtiyaç duyacağın aklıma bile gelmedi.

PAVEL: *(Donup kalmış, inanmayarak,)* Sen bana bunun şey olduğunu mu söylüyorsun... Hayır! Olamaz. Bana bunu söylemiyorsun, değil mi?

PRASKOVYA: Evet.

PAVEL: Evet, ne?

PRASKOVYA: Evet, sana bunu söylüyorum.

PAVEL: Yani bu...

PRASKOVYA: ...senin üniforman... Ondan geriye kalan...

PAVEL: Ama düğmeler... Parlak pirinç düğmeler... Önünde boydan boya altı düğme vardı.

PRASKOVYA: O gece eve geldiğinde düğme falan kalmamıştı.

PAVEL: Emin misin?

PRASKOVYA: Evet. *(Paçavraları inceleyen taş kesilmiş Pavel, sessizlik içindedir.)* Korkarım, fareler tarafından da kemirilmiş. *(Pavel, tuniğinden geriye kalanı üstüne geçirir. Praskovya başını sallar.)* Biri gülebilir. *(Pavel yıkılmıştır.)* Sözümü dinle ve elbiseni giy. Giymen için hazırladım. Beyaz bir gömlek. Siyah ayakkabılarını da bir

güzel parlattım... Ayna gibi parlıyorlar. Eminim, fazla bir şey fark etmeyecek. Yani, Er Navrotsky yerine, çok iyi anımsadıkları, sorumluluk sahibi, akıllı başında bir Yoldaş Pavel Ivanovich görecekler karşılarında. Hatta, bu senin yararına bile olabilir.

PAVEL: Tanrı aşkına, Praskovya! Beni işitmedin mi? Bu, askeri bir durum. Bir asker kaçığı Divanıharp'ın karşısına damatlık elbisesiyle çıkmaz. "Niçin üniformalı değilsiniz, Er Navrotsky?" "Yoldaş Çavuş, karım onu yeri silmek için kullanmış, efendim; geriye kalanı da fareler ve güvelere yemek olmuş." Bu beni kesinlikle idam mangasından kurtarır! (*Kuşkular başlar.*) Hayır... Hayır... Dur... Dur bir düşünüyüm... Bir düşünüyüm. (*Deli gibi bir aşağı bir yukarı yürümeye başlar.*) Çok dikkatli düşünmeyi gerektiren bir durum bu... Yeni ve beklenmeyen gelişmelerin ışığı altında tekrar durum değerlendirmesi yapmak gerek. Bunun basit bir çözümü olmalı... Ki, sakın olup paniğe kapılmazsak, bunu bulacağız. (*Sessizlik... Sinirleri iflas etmeye başlamıştır.*) Ya ben yanıyorsam, Praskovya?

PRASKOVYA: Ne hakkında?

PAVEL: Onlar hakkında... (*Dışarıdaki dünyayı kasteden bir hareket yapar.*) Yani, benim öykümü dinleyince, bağışlamak ve anlayış göstermek yerine... Belki... Tabii, bu kesin değil ama, belki de... Benden nefret edip, beni aşağılayacaklar. Ben ve on yıl önceki zayıf anım, kendi zayıflıklarını çağrıştıracak onlara... Hiç itiraf etmek istemedikleri, ya da anımsatılmasını istemedikleri kendi zayıflıklarını... Çünkü sen bir noktada kesinlikle haklısın, Praskovya Alexandrovna... Orada toplananlar ilahi söylemek için boğazlarını temizleyen azizler değiller. Oh, kesinlikle değiller. Eğer oradaki bazı saygın Yoldaşlarımızla ilgili gerçekler bilinse, bugün merhamet dilenen tek kişi ben olmayacaktım kuşkusuz. Benim, onların duygu ve düşüncelerinin yüceliği hakkındaki teorim, içlerinde böyle bir şeyin olmasına izin vermeye yetecek kadar insanlık kalmasına dayanıyor. Ama, senin büyük bir idrakle işaret ettiğin gibi Praskovya, içlerinden bazılarını tanıdığımız kadarıyla, bu, küçük bir mucize beklemekten başka bir şey değil. (*Başına vurarak,*) Budala! Budala! Budala! Nasıl bu denli saf olabiliyorsun Pavel Ivanovich! Merhamet ve bağışlama mı? O dışarıdaki gürühtan bunu elde etme şansım, ancak bu domuzlardan elde edebileceğim kadardır.

(*Artık bando iyice canlanmıştı.*)

PRASKOVYA: Pekâlâ ne olacak, Pavel? Seslere bakılırsa, hazır olmak üzereler. Ya şimdi ya asla. *(Sessizlik)* Beni duydun mu Pavel? Gitme vakti geldi. Hala oraya gitmek niyetinde misin?

PAVEL: *(Çok hafif ve ürkek bir sesle,)* Yapamam. Yararı yok, Praskovya. Ben bunu yapamam. Adilce yargılanmayacağım. Hatta, beni dinlemeyecekler bile. Daha ortaya çıktığım anda Sibirya kurtları gibi üstüme atlayıp, parça parça edecekler beni. *(Konuşması için hazırlamış olduğu kağıtları fırlatıp atar.)*

PRASKOVYA: Bu konu kapandı, o halde.

PAVEL: Benim için öyle. Şimdi, gösteriye çıkması gereken kişi sensin.

PRASKOVYA: Ben mi?

PAVEL: Evet. Onun için hazırlan.

PRASKOVYA: Ne demek istiyorsun?

PAVEL: Siyah elbisen... Bir de çiçeklerden söz etmemiş miydin...? Bir cenaze çelengi! Adımın söylendiğini duyunca... Ağla, Praskovya... Ağla. Çünkü Pavel'ciğin ölü gibi mezarında yatıyor.

PRASKOVYA: *(Sinirli)* Yani, benim oraya gidip... Bütün o insanların karşısına geçip... Sen ölmüşsün gibi davranmamı istiyorsun.

PAVEL: Son on yıldır yaptığın bu değil miydi?

PRASKOVYA: Evet, orası öyle... Ama, bu çok farklı, Pavel. Matem elbiseli ve çiçekli dullara eşlik eden bir de bando var.

PAVEL: Bu işten sıyrılmaya mı çalışıyorsun?

PRASKOVYA: Evet! HAYIR! Eğer oraya gitmemi istiyorsan Pavel, gideceğim. Ama, şunu bilmeni istiyorum ki, tıpkı senin gibi ben de oraya gitmekten korkuyorum. Anlaşılan, artık hemen hemen kimseyi görmediğimin farkında değilsin. Tıpkı senin olduğun gibi, ben de evin içinde tutsağım.

PAVEL: Zaman kaybediyorsun, Praskovya. Eğer, adım okunduğunda öne çıkmak için orada olmazsan, insanlar kuşkuya kapılıp sorular sormaya başlayacaklar.

(Praskovya yerinden kıpırdamak için hiç istekli değildir.)

PAVEL: Seni uyarıyorum, bu gidişle gün sona ermeden, gerçek bir ölümün yasını tutuyor olacaksın.

PRASKOVYA: Pekâlâ, pekâlâ... Gidiyorum. Ama sana şunu söyleyeyim ki Pavel, bu bana büyük ve berbat bir günahmış gibi geliyor. Seni gizlemek başka şey, benden şimdi yapmamı istediğini yapmak başka şey... *(Praskovya endişeli bir şekilde başını sallayarak dışarı çıkar. Artık dışarıdaki canla başla çalan bandonun coşkun sesi iyice yükselmiştir. Pavel, terlikleri ile baş başadır.)*

PAVEL: Ah anneciğim. Bunların yüzünden oldu. Evet! Biliyorum, haksızlık bu; çünkü küçük Pavel’ciğin için büyük bir sevgiyle yaptın sen onları; ama, ona ne yaptıklarını görseydin, mezarından çıkıp, onları dikip işlediğin güne lanet ederdin. Tıpkı o savaş meydanındaki bir düşman mermisinin yapabileceği gibi onun yaşamına son verdiler.

Önce her şey öylesine basit görünüyordu ki. Bana bir üniforma ile silah verdiler; onları nasıl selamlayacağımı öğrettiler, sonra, güzel bir ilkbahar günü Praskovya’ya veda edip onu öptüm ve diğerleriyle birlikte, savaşı kazanmak üzere yollara düştüm... Çok geçmeden, hep senin söylediğin gibi, bir kahraman olarak eve döneceğimden emin gibiydim. *(Terlikler)* Ve yürüyüşler uzun ve zorlayıcı bir hale geldiğinde bile, onların beni evde bekliyor oldukları düşüncesi... Işık çalıp, gülümsememi sağladı. Önceleri, bu yüzden diğerleri benimle alay ettiler. Ama haftalar geçip, biz gittikçe evimizden uzaklaşmaya başlayınca gülmeleri kesildi. Bir zaman geldi, geceleri toplanıp otururken, söyleyecek bir şarkı, ya da anlatacak bir fıkra kalmadığında, içlerinden biri çıkıp, hafif bir sesle şöyle derdi: “Bize terliklerini anlatsana, Pavel.” Ben onlardan söz edip, onların yumuşacık rahatlığının sıcaklığı içinde Praskovya ile birlikte ocağın karşısına geçip havadan sudan, domuzlardan ya da en son köy dedikodularından konuşmalarımızı anlattıkça, adamların sıra hasretiyle hüznülenmiş bakışları ateşe dalıp giderdi... Evinden, yuvasından uzak olunca, önemsiz, küçücük şeyler bile koskoca bir adamın yüreğini öylesine burkuyor ki.

O ilk kış çok kötü sayılmazdı. “Gelecek ilkbahar” diyorduk, birbirimizi neşelendirme çabası içinde: “Gelecek ilkbahara evimize dönmüş olacağız.” Hatta, moralimizi bozmadan ikinci kışı geçirmeyi bile başardık. Ama, ertesi yıl gene ilk karın yağışını izliyorduk ve artık zaferle Sarazhentsy’e doğru yürüme düşüncesi çok uzak bir olasılıktı bizim için.

Ve o ne kıştı anneciğim. Aramızdaki en yaşlılar bile karın hiç böylesine yoğun, havanın hiç böylesine soğuk olduğunu anımsamıyorlardı. Rüzgâr öyle soğuk esiyordu ki, insanın derisini çatlatıp bıçak gibi kesiyor, kemiklerini dışarı uğratiyordu. Ellerimiz, bize gıdım gıdım verilen içler acısı ekmek kabuklarını kavramakta güçlük çekiyordu. Az ötemizde, kara boğulmuş siperlerindeki düşmanlarımızın çektikleri de bizden farklı değildi. Bazen, koca toplar susunca, soğuk rüzgâr onların iniltilerini taşıyıp, bizim büzülüp sindiğimiz yere getirirdi.

Ne için? Sıcak yuvalarımız, gencecik karılarımız bizleri beklerken, niçin açlıktan ve soğuktan ölüyorduk? Bütün bu saçmalıklar, boş kursağımda ne var ne yoksa hepsini kusma isteği uyandırıyor. *(Terlikler)* İşte o zaman saflıklarını yitirdiler. Bir cesaret kaynağı, devam edip katlanmak için esin kaynağı olmayı bırakıp, giderek bana azap çektirmeye başladılar. Orada, siperde birbirimize sokulup oturmuş, içimi kemiren açlık ve soğuktan dolayı ağlamamaya çalışırken, az çok dengesini yitirmiş zihnimde onların hayali uçuşuyordu... O hayalin yanı sıra, kokular ve sesler de... Ocak’ta kütürdeyen çam kütükleri... Fokurdayan semaver... Çıtır çıtır sıcak ekmek ve yeni dövülmüş tereyağı...

O güçsüz halimde bile bunların üstesinden gelebilirdim, ama o küçük ses fısıldamaya başladı.

“Evine git Pavel Ivanovich. Evine git.”

Dualar ve kahramanlık şarkılarıyla kulaklarımı tıkamaya çalıştım, ama hiçbir kâr etmedi. Ben soluk soluğa kalıncaya, sesim çatlayıncaya dek bekledi ve sonra devam etti... Benimle, tökezleyen sadakatimle, kutsal olan ne varsa, hepsiyle alay ediyordu... “Cennet ve Cehennemde bayraklar yoktur; mezar dışında hiçbir dava yoktur.”

...ve hep o aynı nakarat...

“Eve git, Pavel Ivanovich, terliklerin seni bekliyor. Eve git!” (*Uzaktan bando ve marş söyleyen sesler duyulur.*) Evet... Güneş parlarken ve karnınız tokken böyle şarkı söylemek çok kolay.

Ben, o şartlar altında günaha teslim olduğum için, korkunç bir günahkâr mıyım anneciğim... Açlık ve soğuktan yarı deli bir halde olsam da? Bir gece... Tek istediğim, ayağında bu terliklerle ocağın yanı başında bir tek geceydi; sonra, mutlulukla vatanımı savunmak için hayatımı feda edebilirdim. Ama, burada kendime geldiğim zaman, Praskovya bana çoktan bir ayın geçip gitmiş olduğunu söyledi. Bir gün, bir hafta, bir ay... Ne yaparsam yapayım, hepsi aynı kapıya çıkacaktı... Kafaya bir kurşun.

(*Siyah matem giysilerini giymiş olan Praskovya geri döner. Bitkinlikle içini çekerek oturur ve fısıldayarak...*)

PRASKOVYA: Pasha... Pasha... Her şey yolunda, Pasha. Her şey olup bitti ve her şey yolunda. (*Pavel sessizce ona bakar. Praskovya küçük bir kara kutu çıkarır.*) Bir madalya ile ödüllendirildin... En yüce özveride bulunduğun için... (*Haç çıkarır.*) Tanrı bize acısın... Kuşkusuz, bugün yaptığımız şeyden dolayı ruhumuz Cehennemde kavrulacak. Ve eğer Yoldaşlarımız bunu keşfederlerse cezamız iki katı olacak.

PAVEL: Tıpkı domuzlar gibi; yemek, uyumak ve sıçmaktan başka bir şey yapmadığım halde suçumun yükü gittikçe daha da ağırlaşıyor...

(*Praskovya gitmek üzere ayağa kalkar.*)

PAVEL: Nereye gidiyorsun?

PRASKOVYA: Üstümü değiştirip işe koyulacağım. Kutlamalar sona erdi. Evde beni bekleyen bir sürü iş var.

PAVEL: (*Hayretler içinde ona bakmaktadır.*) Bu kadar mı?

PRASKOVYA: Ne bu kadar mı?

PAVEL: Buradan çıkıp gideceksin ve beni burada... Böylece bırakacaksın.

PRASKOVYA: Yaşam devam ediyor, Pavel.

PAVEL: Kimin yaşamı?

PRASKOVYA: Sanırım, herkesin.

PAVEL: Benimki de mi?

PRASKOVYA: Evet. Onun da devam etmesi için Tanrı'ya dua ediyorum.

PAVEL: İşte bu kadar.

PRASKOVYA: İşte bu kadar.

(Praskovya çıkar. Pavel tek başına kalır. Domuzlar homurdanıp, cıglık atmaktadırlar.)

SAHNE II

UYUYAN GÜZEL VE CANAVAR

(Domuz Ahır. On yıl daha geçmiştir. Sahne gene bir domuz korosunun çıkardığı gürültülü seslerle başlar. Pavel masasındadır, kayıtsızlık içindedir. O muhteşem terliklerinden tekinin kalıntısını andıran bir 'şey'le sinek avlayıp öldürmektedir. Diğer terlik teki ayağındadır. Birkaç dakika sonra bütün ölü sinekleri bir araya toplayıp, saymaya başlar. Saydıktan sonra ayağa kalkıp duvara doğru yürür; duvarda, buradaki günlerini işaretlemiş olduğu takvimin bir ölü sinek çetelesine dönüşmüş olduğunu görürüz. Şu ana kadarki sayı: 9,762'dir. Buna 23 daha ekler ve 9,785 olur.

Birkaç saniye kadar ayakta durmakta olduğu yerde gerinir. Bunu izleyen hareketi sopasını alıp domuzlara vurarak ahırın içinde dolanmak olur... Coşku ya da neşeyle vakit geçirdiği bir tür uğraştır bu. Bu uğraşın ortasında ansızın durur ve inanamayarak bakar. Nasıl olmuşsa bir kelebek girmiştir ahıra. Onun ortalıkta uçuşmasını izlerken, ruh hali giderek yavaş yavaş tümüyle değişmeye başlar. Kelebeğin, gün ışığı ve çiçekleriyle neredeyse unutmuş olduğu, uzun yıllardır görmediği dünyayı anımsatan güzelliği onu büyülemiştir.

İçinden yükselen ama gene içinde bastırmış olduğu bir sesle Praskovya'ya seslenir gibidir.

Kelebeği yakalamaya karar verir. Ağ gibi kullanabileceği bir şey bulmak için telaşla aranır. Sonunda terliklerinde karar kılar. Sonra, kelebeği bulmak üzere telaşla geri döner. Onu bulamayınca birkaç saniye kadar panikler. Bulunca vecd içinde ama aynı zamanda rahatlamış olarak güler. Domuz ağıllarını çevreleyen parmaklıklara tırmanıp inerek bir avcı kelebeği izler ama kelebek onu hep atlatmaktadır. Gülmesi, kahkahaları giderek artar. Ansızın, olduğu yerde kalakalır.

PAVEL: Ne oluyor? Bu doğru olabilir mi? Gülüyor musun, Pavel Ivanovich? *(Kendi kendisini, kendinden emin bir ifadeyle cevaplar.)* Evet, sevgili Yoldaş. Bu kesinlikle doğru. Bir kelebeği yakalamaya çalışıyorum... Ve gülüyorum. *(Bir yandan yeni bir şevkle kendinden geçercesine gülmeyi sürdürmektedir.)* Praskovya! Ben gülüyorum!

(Tekrar kelebeğe döner, elinde terlik hazırdır.) Seni buradan dışarıya çıkartmalıyız, benim narin sevgilim. Burası, senin gibi minicik bir güzel için hiç de uygun bir yer değil. Neredesin? Kanat çırpın minik dost, neredesin? Lütfen... Aman Tanrım! Lütfen burada ölme. İzin ver de seni gene dışarıdaki güne, çiçeklere ve yaz rüzgarına kavuşturayım... Ve buna karşılık sen de oh sana yalvarırım, kendinle birlikte gün ışığına, ruhumdan küçük bir fısıltı götür. Benim kurtuluşum ol! Hah! (Onu görür ve donakalır. Kelebek ağlları çevreleyen çitlerden birinin üstüne konmuştur. Pavel, her an atağa hazır bir vaziyette dikkatlice yaklaşır. Bir kez daha ansızın durur, yaşamak üzere olan felaketin dehşeti ile gözleri iyice açılmıştır.)

PAVEL: Hayır... Yapma... Hayır... HAYIR! *(Çok geç kalmıştır. Domuzlardan biri kelebeği yer. Pavel öfkeden deliye döner.)* Katil! Katil!

(Bir bıçak kaparak domuzların bölmesine dalar ve şiddetli bir boğuşmadan sonra domuzu öldürür. Talihsiz hayvanın korkunç hırıltıları ve ölüm çığlıkları duyulur. İçeri dalan Praskovya kana bulanmış ve hıçkırıklar içindeki Pavel'le karşılaşır.)

PRASKOVYA: Pavel... Pavel!

PAVEL: Çok geç... Çok geç...

PRASKOVYA: *(Onu görür)* Oh Tanrım! Ne yaptın? İyi misin? *(Çılgın gibi Pavel'i yoklayıp incelemeye başlar.)*

PAVEL: *(Hala hıçkırarak)* Hayır... Hayır... Benim ruhum Praskovya... Bu benim kanayan ruhum.

PRASKOVYA: Ne oldu? Haydi canım... Anlat bana, sonra kendini daha iyi hissedeceksin.

PAVEL: *(Kendini toparlayarak)* Bir kelebek, Praskovya... İşte onlardan biri, nasıl olduysa buraya girmiş... Onu kovalarken, sanki içimde bir şey, uzun- çok uzun bir süredir ölü olan bir şey, yavaş yavaş tekrar hayata dönmeye başladı. Türlü türlü garip duygular içimde kaynaşmaya başladı... Ve bundan sonra bildiğim tek şey gülüyor olmamdı. Buna inanabilir misin, Praskovya? Benim güldüğüme! Burada!

PRASKOVYA: Burada olup bunu görmeyi çok isterdim.

PAVEL: Sana seslendim.

PRASKOVYA: O gülüşü çok iyi anımsıyorum.

PAVEL: O küçük kelebek... Onu kovalıyordum ve gülüyordum...

PRASKOVYA: Bu çok güzel, Pavel.

PAVEL: Ah evet. Orada duruyorlardı: O kelebek ve o küçük çocuk... Güzellik ve Masumiyet! *(Başıyla onaylayarak)* Güzellik ve Masumiyet, Canavar'la birleşti. *(Birkaç saniye için gene duygularına dalıp, söyleyecek söz bulamaz)* Korkunçtu Praskovya. Onun yaklaştığını gördüm. Ama onu durdurmak için yapabileceğim hiçbir şey yoktu. Önce o arsız küçük kara gözleri sabitleşti; istekle burun delikleri titremeye başladı... Ama, ben parmağımı bile kıpırdatmadan o iğrenç ağzını açtı ve bu her şeyin sonu oldu.

PRASKOVYA: Bunu bu kadar büyütme, Pavel. Sen elinden geleni yapmışsın; Tanrı bu gayretin için seni kutsayacaktır.

PAVEL: Tanrı böyle bir şey yapmayacak. Tanrı'nın burada olup bitenlere aldıracağı bile yok.

PRASKOVYA: *(Doğru duyup duymadığından emin olamayarak,)* Pavel?

PAVEL: Aldırsa bile yapabileceği bir şey yok.

PRASKOVYA: *(Derin bir hayretle)* Sen neler söylüyorsun, Pavel Ivanovich?

PAVEL: Burada Tanrı'nın yargılama yetkisinin olmadığını söylüyorum. Neden biliyor musun? Çünkü burası Cehennem! Evet! Artık nerede olduğumu biliyorum en sonunda, bu yerin gerçekte neresi olduğunu öğrendim: Cehennem! Lanetlilerin yeri. Bu, benim cezam, Praskovya... Canavarların, güzelliği yutup yellenmelerini izlemek... Onların masumiyeti mideye indirip, boka dönüştürmelerini izlemek... *(Bir kez daha patlayarak)* ...Ve bütün bunlar dayanma gücümü aşıyor. Sona yaklaşıyorum, Praskovya. O birkaç saniyelik masum gülüş, belki de ruhumun can çekişmesiydi.

PRASKOVYA: Haydi Pavel, çok üzüldüğünü biliyorum ama bunu abartma. İkisini birden yaşayamazsın.

PAVEL: Ne demek istiyorsun?

PRASKOVYA: Hem ölüyor olup hem de Cehennemde olamazsın.

PAVEL: Neden?

PRASKOVYA: Çünkü, küçük bir çocuk bile sana Cehennemin öldükten sonra gidilen bir yer olduğunu söyleyebilir.

PAVEL: *(Öfkeden neredeyse dili tutulmuştur)* Böyle bir zamanda benimle laf mı yarıştırıyorsun?

PRASKOVYA: Belki, gerçekte ilgilenirsin diye düşünmüştüm, Pavel.

PAVEL: İlgilenmiyorum. Anlamıyorsun! Hiçbir şeyi anlamıyorsun. *(Ölü sinek çetelesinin olduğu duvara doğru)* Bak! Bak ne hale geldim! Yaşantımın neden ibaret kaldığına bak. Dokuz bin yedi yüz seksen beş ölü sinek! Ben ahmakça bir gerzeklikle o masada oturup sinekleri katlederken, yalnız bir kere yaşayabileceğim hayatımın günleri geçip gidiyor. Ben savaşa gitmeden önce, birlikte son gecemizi anımsıyor musun? Nasıl yatakta oturup gelecek ve ben geri döndüğüm zaman neler yapacağımız hakkında konuştuğumuzu... Bir aile olmak, daha çok domuz almak ve daha büyük, daha iyi bir ahır için yaptığımız planları. O bendim... Şimdi en büyük zevki masanın üstünde bir sineği daha yamyassı etmek olanla aynı adam. Bu adamın en büyük tutkusu ne biliyor musun? Yüz bin ezilmiş sinek.

(Praskovya nasıl yanıtlayacağını bilemez. Başını bir onaylar gibi, bir karşı çıkar gibi sallayarak, tekrar cesaret buluncaya kadar saygılı bir sessizlik içinde kalır bir süre.)

PRASKOVYA: Pavel... Lafını bölmek istemiyorum ama... Bir soru sorabilir miyim? *(Pavel cevap vermez)* Kesmek istemiyorum ama, akşam yemeği zamanı geliyor ve... Acaba ben o işe mi bakayım... Ya da ne yapayım? *(Pavel cevap vermez)* Lahana çorbasıyla, meyveli hamur tatlısı yapıyordum. *(Pavel gene cevap vermez)* Pavel?

PAVEL: *(Çok sert)* Seni işittim!

(Bir sessizlik daha)

PRASKOVYA: Evet?

PAVEL: *(Bu, onun için kolay değildir)* Tatlı için biraz anason tohumumuz var mı?

PRASKOVYA: Evet.

PAVEL: Çorba ve tatlı.

(Praskovya çıkar. Pavel tek başına kalır.)



SAHNE III

GECEYARISI YÜRÜYÜŞÜ

(Ahır. Gece. Çok daha uzun bir zaman geçmiştir. Bu kez duvarda, açık saçık sözcükler ve domuzlar hakkında kaba, aşağılayıcı çizimler olan başka bir duvar yazıları serisi vardır. Sahne başladığında hayvanlar sakın bir ruh hali içindedirler. Masanın üstünde yanmakta olan bir mum vardır. Sedirin üstündeki Pavel yastıklara yaslanmaktadır. Çok hasta bir adam görünümündedir. Bitkindir ve çaresizce solumaktadır. Praskovya başındadır. Giyilmek üzere hazırlanmış bir kadın kıyafeti göze çarpar... Elbise, şal, şapka ve ayakkabılar.)

PAVEL: *(Konuşmak için gayret sarf ederek)* Daha vakit gelmedi mi?

PRASKOVYA: Biraz daha var.

PAVEL: En az bir saat önce de böyle demiştin.

PRASKOVYA: Sokakta hala yanan birkaç lamba daha var. Hepsi sönmeden güvenli olmaz. Sabırlı ol.

PAVEL: Sabırlı ol! Ben ölüyorum... Havasızlıktan... O hala bana “Sabırlı ol” diyor.

PRASKOVYA: Seni yelpazeleyim mi?

PAVEL: Yararı yok! O sadece... Buradaki pis koku... Ve kirli havayı... Uçuşturmaktan başka işe yaramıyor. Bana temiz hava gerek... Temiz hava...

PRASKOVYA: Ve ona kavuşacaksın. Birkaç dakika daha sabret. Köydekilerin yatıp derin bir uykuya dalmalarına fazla bir şey kalmadı. Sonra sana söz veriyorum, bu fırsatı kullanacağız... *(Haç çıkarır)* Tanrı yardımcımız olsun. Bir kez daha söylüyorum, Pavel: lütfen verdiğin sözü unutma... Dışarıya çıktığımız zaman hiç tartışmayacağız. Sen artık buralarda yolunu bulamazsın, bu yüzden yolu ben göstereceğim ve ulu kavağa kadar gidip sonra geri döneceğiz. Eğer buna varsan ve ortalık güvenli görünüyorsa, dönüşümüz için belki daha dolaşmalı bir yol seçebiliriz. Ama hepsi bu kadar. Anlaştık mı? *(Pavel'in*

ağladığını görür.) Şimdi ne oldu? Gerçekten Pavel, son günlerde vaktinin yarısını ağlayarak geçiriyorsun.

PAVEL: Elini ver bana... Yüreğimi hisset.

PRASKOVYA: Oh Tanrım, evet. N'oluyorsun Pavel?

PAVEL: Korkudan. Ben korkuyorum. *(Doğrularak oturarak)* Ben bir korkağım, Praskovya! Diğer erkeklerin yurtseverlik duygusu, ya da hırsıyla harekete geçtiği noktada... Ben korkuya kapılarak hareket ettim. Geçen gece, artık sonumun yaklaştığını bildiğimden, çocukluğumu anımsamaya çalıştım. Ama, aklıma tek gelebilen neydi, biliyor musun? Bir yere sinip saklanmış küçük Korkak Pavel! Saklanmak için bulduğum yerlerin listesini çıkartmış olduğum küçük gizli bir defterim vardı; bunların sayısını yüze çıkartmak istiyordum -eğer, yüz tane sessizce içine girebileceğim ve hiç kıpırdamadan yatınca, ömrümün sonuna dek güvenlikte olacağıma inanıyordum. Bunlardan ancak altmış yedi tane edinebildim. Ve bu tutku çocukluğumla birlikte sona ermedi Praskovya. Sonunda, kalabalık bir insan kümesinin ortasında bile bunu becerebilmeyi başardım! Tıpkı düğünümüzdeki gibi. İtiraf etmem gereken korkunç bir şey var Praskovya; sen benim damatlık elbisemle evlendin. O zaman da onun içinde gizleniyordum. Ya da sana el sallayarak vedalaşıp savaşa giden o cesur asker. Onun cesur olan sadece üniformasıydı. Ben onun içinde de gizleniyordum. Cesaretim, düğmeler parlak kalabildiği sürece devam etti. Ve her şey nerede noktalandı? Bir domuz ahırında! Peki, tahmin et bakalım, Pavel Navrotsky domuz ahırında ne yapıyor? Burası altmış sekizinci yer.

(Pavel yastıklarının üstüne yığılır.)

PRASKOVYA: İşte hepsini içinden söküp attın. Şimdi kendini daha iyi hissediyor musun?

PAVEL: Hayır... Hatta daha kötü hissediyorum. Eğer birkaç dakika içinde temiz havayı solumazsam, gece bitmeden beni mezarımda gizlemek zorunda kalacaksın.

PRASKOVYA: Haydi Pavel... Bunların hiçbirisi olmayacak. Gidip bir daha bakacağım.

(Praskovya dışarı çıkıp birkaç dakika sonra geri döner.)

PRASKOVYA: Evet, şimdi deneyebiliriz. Bütün ışıklar sönmüş.

(Pavel, Praskovya'nın yardımıyla ayağa kalkar. Ve kadın kıyafetinin içine girebilmek için adeta savaşıır. Durumundan dolayı bu onun için zorlayıcı bir işlemdir. Bu işlemin sonunda bitkin düşmüş ve yatağın kenarına yaslanmak zorunda kalmıştır.)

PAVEL: Ayna.

PRASKOVYA: Ne?

PAVEL: Ayna! *(Praskovya bir ayna getirir ve Pavel'in kendisini görebileceği şekilde tutar. Pavel görüntüsünü inceler- göğsündeki bir noktaya eliyle dokunarak)* Şey... Şeyin var mı... Bir broş ya da öyle küçük bir şey...

(Praskovya çıkar. O dışarıdayken Pavel üstünü başını düzeltir. Praskovya, içinde değerli şeylerini sakladığı deniz kabuklarıyla kaplı bir kutuyla döner. Pavel kutunun içindekileri altüst ederek aranır ve bir broşta karar kılar. Praskovya onu elbiseye takar.)

PRASKOVYA: Çok güzel!

PAVEL: Beli biraz fazla bol değil mi?

PRASKOVYA: Hayır. Aslına bakarsan, sende bu elbise benim üstümde olmadığı kadar iyi durdu.

PAVEL: Gerçekten mi?

PRASKOVYA: A, evet. Sakalın bıyığın olmasa, iyi bir aileden bir anne ya da birinin karısı olduğuna beni inandırabilirdin.

(Sessizce gecenin içine süzülürler. Pavel'in duyuları tam anlamıyla bir saldırıya uğramış gibidir... Hafif bir rüzgâr, toprak kokusu, gökyüzündeki yıldızlar, cırcır böcekleri ve uzaktan gelen köpek havlamaları. Bütün bunlar kaldırabileceğinden fazladır. Özgürlüğü birkaç kez derin derin solur ve başı dönerek sersemeler.)

PRASKOVYA: Ulu Tanrım, ne oluyor? Pavel? Kalbin mi? Ne olur burada üstüme yığılıp ölme!

PAVEL: Hava, Praskovya! Temiz hava... Beni sarhoş ediyor... Tut beni... Tut beni... Sanırım bayılacağım...

PRASKOVYA: Anlaşıldı! Ahıra dönüyorsun! Hala ayakların yere basarken, gel Pavel. Zaten bu bir çılgınlıktı. Bunu hiç kabul etmemeliydim.

PAVEL: Hayır, hayır, hayır... Geçiyor... Şimdi düzelirim. *(Hafif bir iç geçirme nidası kaçır dudaklarının arasından)*

PRASKOVYA: Yavaş!

PAVEL: Yıldızlar, Praskovya... Yıldızlara... Bak!

PRASKOVYA: Evet, onları görebiliyorum. Ama, Tanrı aşkına sesini yükseltme. Bu gidişle daha bir adım atmadan bütün köyü uyandıracağız.

PAVEL: ...ve küçük cırcır böcekleri! Dinle! Bu bir rüya değil, değil mi Praskovya?

PRASKOVYA: Hayır değil. Ama, Tanrı biliyor ya, olmasını isterim.

PAVEL: Uyanıp da kendimi gene o bok yuvasında bulduğum zaman bana işkence edecek başka bir rüya bu. *(Sanki bütün varlıkları kucaklayacakmış gibi kollarını açarak gecenin içine dalar. Praskovya çılgına dönmüş bir halde peşinden gelir.)*

PRASKOVYA: Yanlış tarafa gidiyorsun! Sola... Pavel... Sola dön... *(Pavel, ulu kavağa ulaşır. Birkaç saniye sonra, bitkin ve ona yetişmek için soluk soluğa kalmış Praskovya yanına gelir.)* ...Tanrı aşkına dur, Pavel! Neyin var senin? Bizi yakalatmak mı istiyorsun? *(Etrafa bakınarak)* Haydi, birkaç dakika durup temiz havanın keyfini çıkaralım, sonra dönelim.

PAVEL: Yürümeye devam edelim.

PRASKOVYA: *(Daha da kesin)* Hayır! Yolumuz buraya kadar. Daha fazla vaktimiz yok, Pavel.

PAVEL: Hayır, hayır, hayır, hayır... Anlamıyorsun. Ben bu çalıntı, küçücük gezintiye birkaç zavallı adım daha eklemekten söz etmiyorum. Ben diyorum ki: Geleceğe doğru giden bu yolu izleyelim.

PRASKOVYA: Nereye? Bu yol, Barabinsk'e gidiyor Pavel.

PAVEL: Pekâlâ! O halde, Barabinsk'e gidelim... Hatta daha ötesine. Geleceğe, Praskovya. Yeni bir yaşama.

PRASKOVYA: Sen neyi öneriyorsun, Pavel?

PAVEL: Kaçmayı.

PRASKOVYA: Yani...? Peki, ya ev ne olacak Pavel? Eşyalarımız...? Domuzlar...?

PAVEL: Hepsine arkamızı dönüp, yürüyüp gideceğiz. Evet! Her şeyi terk edeceğiz. Geriye dönüş olmamalı. Eğer geri dönersek, bunu asla yapamayız.

PRASKOVYA: Yani böyle olduğumuz gibi gitmeliyiz.

PAVEL: Evet. Burada ve şimdi!

PRASKOVYA: Kadın kılığındasın ve cebinde bir ruble bile yok...!

PAVEL: Çingeneler gibi yaşarız.

PRASKOVYA: Sen çingeneler hakkında hiçbir şey bilmezsin, Pavel! Bu gece deliye döndün sen. Artık seni dinlemiyorum.

PAVEL: O ahıra dönüp, domuz osuruğundan zehirlenip ölmektense, saçlarımın arasına temiz hava dolarak, yıldızların altında -yol kenarındaki bir hendekte ölmeyi yeğlerim.

PRASKOVYA: Pavel lütfen sakinleş ve beni dinle. Eğer bu yolu geçer ve yürümeye devam edersen; bir hendeğin içinde, yıldızların altında ve rüzgarla falan ölmeyeceksin. Kendini ya hapisanede ya da bir idam müfrezesinin karşısında bulacaksın. Kendine gel, Pavel! Haydi Pasha... Böyle parlak düşünceler için fazlasıyla yaşlandık. Haydi, sessizce dönüp eve gidelim.

PAVEL: Eve mi? O sözcüğü kullanma! Artık onun ne anlama geldiğini bilmiyorum. Hayır... Hayır... Hayır... Buraya kadar geldim... Artık geri dönmüyorum.

PRASKOVYA: *(Pes ederek)* Pekâlâ Pavel, ben elimden geleni yaptım. Eğer istediğin buysa, yola devam et ve yürü git.

PAVEL: Ne demek istiyorsun? Sen gelmiyor musun?

PRASKOVYA: Hayır, sen yalnız gidiyorsun. Bana bu kadarı yetti. Ben buradan öteye gidemem.

PAVEL: Beni böyle terk edemezsin, Praskovya.

PRASKOVYA: Bırakıp giden sensin. Ne duruyorsun?

PAVEL: Anlaşılan, benden kurtulmak için acele ediyorsun Praskovya.

PRASKOVYA: Ben sadece hala karanlıkken eve dönmek istiyorum.

PAVEL: Bak ne diyeceğim... Seninle bir anlaşma yapalım. Eğer burada benimle güneşin doğuşunu beklersen, seninle geri döneceğim. Lütfen Praskovya! Ben, yeni bir günün altın ışıklarını hissetmeyeli, toprağın üstünde kendi gölgemi görmeyeli ne kadar uzun zaman oldu, farkında mısın? Tek istediğim bu. Eminim çok az kaldı... Bak... Şu tarafta göğün rengi değişmeye başladı bile. Praskovya! *(Acele ile Praskovya'nın arkasından seğirtir. Pavel içeri dalar. Perişan bir halde, çaresiz bir adam... Koşmuş olduğu için kendini toparlaması birkaç saniye alır.)*

PAVEL: Gene buradayım...

(Pavel tek başınadır... İncinmiş bir haldedir... Sefil bir çaresizlik tablosudur bu.)

SAHNE IV

KUMANDANDAN EMİRLER

(Gece. Ahırın kasvetli ortamında, perişan bir halde, tek başına oturan bir adam... İyice bitkin bir haldedir ve uyanık kalabilmek için büyük bir çabayla kendi kendine konuşmaktadır. Karanlığın içinden her zamanki gibi domuz sesleri gelir.)

PAVEL: Sağ adım, marş. Sol adım, marş. Yoldaş er, baş yukarı... haydi... Yukarı! Yukarı! Aç gözlerini. *(Cevap vererek,)*

Ne!

İyice aç!

Gözlerim açık.

Hayır, değil. Gene uyuya kalacaksın.

Tanrı aşkına, çünkü yorgunum. Tükendim, bitkinim.

Hayır, hayır, hayır, hayır, Pavel. Eğer gözlerini kapar da burada bir gece daha uyursan, bu iş, bitmiş demektir.

Neyse, bir şey yap. Bana yardım et!

Sana bir öykü anlatacağım, Pavel. Dinliyor musun? Bir zamanlar, büyük bir köyde, bir sabah uyandığında domuz olmak istediğine karar veren çok, çok aptal bir adam varmış.

Kapa çeneni!

Gerisini duymak istemiyor musun? Çok komik bir sonu var, Pavel. Ayakları pençeye, burnu bir hayvan burnuna dönüşüyor.

Kapa çeneni dedim!

Uyanığım.

Tanrıya şükür. Az kaldı uyuyordum. Pekâlâ... İşimize dönelim. Nerede kalmıştık? Evet... Burada gelişmekte olan son derece. Artık durumla baş etmeye çalışıyorduk ve biz... Şey... Şey yapacaktık... Biz... Biz... Şey... yapacaktık. *(Başı önüne düşer. Birkaç saniye kadar uyur.)*

Pavel!!!

(Dehşet ve suçluluk içinde uyanıp yerinden sıçrar.)

Sen aynı zamanda korkak bir kaçaksın... Vatanına ihanet eden bir hain.

Devam, devam... İşe yarıyor...

Ne, ne için? Ülkene ve halkına niçin ihanet ettiğini anımsayabiliyor musun bari? Bir çift terlik için. *(Çok alaylı bir ses tonuyla)* ...Sevgili anneciğinin, sevgili küçük Pavel'i için yapmış olduğu bir çift güzel kırmızı terlik için.

Annemi bu işe karıştırma! Benim için ne istersen söyle, ama annemi rahat bırak!

Onu rahat bırak da ne demek! Seni doğurmakla, senin bütün ihanetlerine suç ortaklığı etmiş oldu o yaşlı kaltak.

YETER ARTIK! Çok iyi, Pavel. Çok iyi. Hayvanca ve çirkin... Ama işe yaradı... Zihnin berrak mı?

Evet. Hem de pırıl pırıl. O halde işimize dönelim. Artık, bu benim çaresiz, zavallı sorunuma bir çözüm buluncaya dek, burada uyumak diye bir şey yok. Artık bir yerlere ulaşıyoruz. Bu son hamleyi, buradaki her bir lanet olası domuzun belini kırmak üzere değerlendireceğiz. *(Vahşi bir kahkaha)* Bravo! Başardın Pavel... Pavel... Pavel... Pavel... *(Delilik hali giderek çaresiz bir suskunluğa dönüşür.)* Pavel... Pavel... Artık yeter. Domuzları rahat bırak. Eğer bunu yapamıyorsan... Neden onları çekip gitmeleri için bırakmıyorsun...?

(Sessizlik... Pavel yavaş yavaş çılgınlık nöbetinden sıyrılır.)

Bunu kim söyledi? Nereden çıktı bu düşünce? *(Kafası karışmış...)*

Ben.

Sen mi söyledin?

Evet.

Bir daha söyle.

Bu hayvanlar, senin kötülüklerine yeterince katlandılar, Pavel. Neden şimdi onları gitsinler diye bırakmıyorsun...?

Öylece mi? Öyle...

Evet, öyle. Kapıları aç, sonra ağılların kapılarını aç ve bırak gitsinler. *(Pavel'in bu beklenmedik fikir karşısında adeta dili tutulmuştur.)*

İnanılır gibi değil! Gayet basit... Gayet açık... Bırak gitsinler. Evet, evet, evet... Tabii ya! Çok mantıklı. Sadece... Kapıları aç, ağılları aç ve bırak gitsinler. *(Tekrar kendi aynasına döner.)*

Öyleyse yap bunu, Pavel.

Şimdi mi?

Evet, şimdi! Ne bekliyorsun?

Bunu yapacaksın, hem de şimdi yapacaksın. Kapıları aç, ağılların kapılarını aç ve onları özgür bırak. Bu, bir emirdir!

Pekâlâ, pekâlâ. *(Dehşete kapılmış Pavel, emirlere uyar. İlk hareketi ya da hamlesi, dış dünyaya açılan kapıları açmak olur. Sonra, domuzları uyandırarak ağılın bölmeleri arasında dolaşır.)*

Uyanın! Uyanın! *(Tahtaları tekmeleyip, takırdatarak,)* Haydi! Her şey bitti. Özgürlüğe kavuşma vakti geldi. Kumandan, acil ve şartsız tahliyeniz için emir verdi. *(Hareketlenen domuzların heyecan yüklü sesleri giderek artar.)* Kokuyu alıyor musunuz? Özgürlük! *(Pavel, ağıl kapılarını açar. Hayvanların ahırdan çıkarken çıkardıkları seslerle bu karmaşa doruk noktasına ulaşır. Praskovya belirir. Açık kapıyı ve boş ağılları görür ve Pavel'in ne yapmış olduğunu anlar. İkisinin de ahırın bu yepyeni, bakir sessizliğini dinledikleri birkaç suskun an yaşanır. Praskovya, Pavel'in yanına oturur.*

PRASKOVYA: *(Fısıldayarak)* Kilisedeymiş gibi, değil mi? İnsan her şeyi fısıldamak zorunda olduğunu hissediyor... Ve yalnızca iyi şeyler düşünüyor. Ve birdenbire... Sakinleşiveriyor. Huzur buluyor. Biliyor musun Pavel, buna inanmak çok güç. Buranın böyle hisler uyandırabileceğini hiç düşünmemiştim. O yıllar boyunca sürüp giden bağırış, çağırış ve şiddet... Bir anda yok oluverdi! *(Başını sallayarak)* Hayır. Bu bir rüya olmalı.

PAVEL: Uykuda değilsin, Praskovya.

PRASKOVYA: Gerçekten bitti mi?

PAVEL: Evet.

PRASKOVYA: Nasıl yaptın?

PAVEL: Emirlere uydum.

PRASKOVYA: Ne demek istiyorsun? Kimin emirleri?

PAVEL: *(Aynayı işaret ederek)* Onun. “Kumandan”ın! Çok basitti. “Kapıları aç, ağılları aç ve onları özgür bırak.”

PRASKOVYA: Bu kadar.

PAVEL: Bu kadar.

PRASKOVYA: *(Gülmesini bastırarak ama hala fısıltıyla)* Sanırım bende bir terslik var. Ben sadece gülmek istiyorum. Sen ne hissediyorsun?

PAVEL: Ben hiçbir şey hissetmiyorum.

PRASKOVYA: Bak, üzgünüm ama elimde değil... Gülmek istiyorum.

PAVEL: Gül öyleyse.

PRASKOVYA: Kilisede gülünmez Pavel! *(Ama aynı zamanda gülmektedir. Praskovya uzun bir süre katıla katıla ama sessizce, kendilerine ve kendi hallerine -kendi yıkımlarına güler. Kapıların açılışını, kendi hallerini hareketlerle oynar... “Her şey Kaput” Gülmesi bulaşıcıdır. Bitkin olmasına rağmen Pavel de hafifçe karşılık verir.)*

PRASKOVYA: Ve şimdi de ağlamak istiyorum.

PAVEL: Ağla öyleyse. Kilisede buna izin var, değil mi?

PRASKOVYA: A evet... Hem de istersen bağıra bağıra ağlayabilirsin. (*Gözlerini silerek*) Oh Pavel, seninle öyle gurur duyuyorum ki! Ben asla bunu ne hayal edebilir ne de yapacak cesareti bulabilirdim.

PAVEL: Hayal etmek mi? Cesaret mi? Sen kimden bahsediyorsun, Praskovya?

PRASKOVYA: Senden.

PAVEL: (*Başını sallayarak,*) Hiç de öyle olmadı. Bunu yapan tükenmişlikti. Bir şey yapmak zorundaydım ve düşünebildiğim tek şey buydu.

PRASKOVYA: Alçak gönüllülüğün sırası değil Pavel. Bu yürekli hamleyle bizi özgürlüğümüze kavuşturdun. Sana şunu itiraf etmem gerek ki, ben artık bizim için kurtuluş umudunu yitirmiştim. Seni bilmem ama ben biraz sersemlemiş, ahmaklaşmış gibiyim... Hatta, şarkı söylemek isteyecek kadar ahmaklaşmış bir haldeyim.

PAVEL: Şarkı mı? Doğru! İnsanlar... Şarkı söylerler, değil mi? Hala bildiğin bir şarkı var mı?

PRASKOVYA: Sanırım. (*Kısa -mutlu bir şarkı söyler.*) Peki, bundan sonraki yürekli hamle ne olacak, Pavel?

PAVEL: (*Açık kapıları kastederek,*) Belli değil mi?

PRASKOVYA: Gene dışarı çıkacaksın.

PAVEL: (*Başıyla onaylar.*) Ama bu kez senin giysilerinin içinde gizlenmeyeceğim! Dışarıya kendim olarak çıkacağım. (*Çaresiz bir hareket yapar.*) Sırada bunun olduğunu bilmiyordum. Sadece, burada biraz sessizlik olsun ve huzur bulayım diye domuzlardan kurtulmaya çalıştığımı sanıyordum.

PRASKOVYA: Yetkililere teslim olacaksın.

PAVEL: Evet. Bir adamın özgürlüğü ile teslim olmasının aynı şey olacağını düşünmemiştim bile. *(Cesareti olmayanların güçsüz ve çaresiz küçük gülümseyişiyle,)* Cezam bir idam mangasının karşısına çıkmak olsa bile... Silahlarının ardından bana bakan o adamlar, bu ahırın hiçbir zaman yapamayacağı kadar ‘evimde’ hissettirecek bana kendimi.

PRASKOVYA: O halde bunu yapalım. Sana giyecek bir şeyler getireyim. *(Gitmeye davranır ama sonra durur.)* Barabinsk’e doğru yürüyemediğimize yazık oldu. Artık buna hazırım.

(Praskovya çıkar. Duvardaki yazılar dikkatini çeker. Bir bez parçası alıp onları temizlemeye çalışır. Sonra şöyle yazar: “P-A-V-E-L N-A-V-R-O-T-S-K-Y 1-9-8-5” Bunu yazmak için bile çok bitkindir. Praskovya, Pavel’in damatlık elbisesiyle gelir. Kendisi de sabahlığını çıkarıp giyinmiştir.)

PAVEL: Elinde ne var?

PRASKOVYA: Onu tanımadın mı? Damatlık elbisen.

PAVEL: Tanrım. Yıllar öncesi gibi. Hala giyilebilir halde mi?

PRASKOVYA: Bir gün buna gerek duyacağını hissetmiştim. *(Pavel üstünü değiştirmeye başlar.)* Bu işi nasıl yapacağız, Pavel? Bu kez yıl dönümü kutlamaları falan yok. Sokağın köşesinde durup da dünyaya kim olduğunu ve ne yaptığını ilan etmeden bir işe yarayacağını sanmıyorum. Seni dinleyen olur mu, bundan emin değilim. Bugünlerde ortalıkta öyle çok kaçık var ki, polisten başka hiç kimsenin onlara aldıracağı yok. Belki en doğrusu, polise gitmek olur.

PAVEL: *(Alınarak,)* Ben, adi bir suçlu değilim, Praskovya. Hatırladığım kadarıyla, askerlikten kaçmak, bir askerin işleyebileceği bir suçtu. Askerlere teslim olacağım. *(Artık giyinmiştir. Son bir kez ahıra bakar.)* Haydi... Gidelim.

- FİNAL -