

BRECHT'İN ARTURO UI'Sİ
Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Araçlarının
Günümüzde Kullanımına Yönelik Bir Sahneleme Denemesi

Ümit AYDOĞDU
(Sanatta Yeterlik Tezi)
Eskişehir-2011

BRECHT'İN ARTURO UI'Sİ
Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Araçlarının
Günümüzde Kullanımına Yönelik Bir Sahneleme Denemesi

Ümit AYDOĞDU

SANATTA YETERLİK TEZİ
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Erol İpekli

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2011

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

BRECHT'İN ARTURO UI'Sİ

BERTOLT BRECHT'İN EPİK TİYATRO ARAÇLARININ
GÜNÜMÜZDE KULANIMINA YÖNELİK BİR SAHNELEME DENEMESİ

Ümit AYDOĞDU

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2011

Danışman: Doç. Erol İPEKLİ

Toplumsal, ekonomik ve siyasal koşulların tüm dünya üzerinde koşulları birörnekleştirdiği bir çağda, insan yaşantısı giderek verili koşulların alternatifi olmayan ve uyum sağlamaktan, katlanmaktan başka çıkar yol bulunmayan, kötü de olsa devam etmesi istikrarmış gibi algılanan akıl dışı bir boyuta ulaşmıştır.

Toplumsal bilince yönelen, insanların içinde buldukları ekonomik ve sosyal koşullara yeni bir gözle bakmalarını ve hayatları hakkında etkin kılınmalarını amaçlayan sanatsal anlayışı ile Bertolt Brecht bugüne dair pek çok sözü olan bir tiyatro insanıdır.

Bu sözlerin bugünün koşullarında ve bu ülkede etkisini gösterebilmesinin yolunu bulmaksa bugünün tiyatro insanların bulgulaması gereken önemli bir sanatsal problemdir. Eğer seyircinin içinde bulunduğu koşullara yeni bir gözle bakmasını sağlamak istiyorlarsa bunu öncelikle tiyatro sanatının uygulamacıları kendi alanları içinde yapabiliyor olmalıdır.

Bu çalışma Bertolt Brecht epik tiyatro anlayışının günümüzde etkili kılınabilmesi doğrultusunda temel araçlarının bugüne ve bu ülkeye uygun uygulama biçimlerinin bulgulanmasına yönelik bir sahneleme denemesidir.

EFFICIENCY IN ART THESIS EPITOME

ARTURO UI BY BRECHT

APPLIANCE OF BERTOLT BRECHT'S EPIC THEATRE

TO PRESENT TIMES BY A THEATRICAL INTERPRETATION

Ümit AYDOĞDU

Performing Arts Main Branch

Anadolu University Institute of Fine Arts, June 2011

Advisor: Doç. Erol İPEKLİ

In an age where social, economic and political conditions force conditions to uniformity throughout the world, human existence has been pushed to be in line with given conditions and conform; is unable to find any alternative but to adapt and to abide; has become insane enough to accept continuity as stability even if the conditions are abysmal.

Bertolt Brecht has been an influential theatre practitioner in furthering the artistic viewpoint aimed at enabling people to look with a fresh eye on their economic and social conditions and to be control of their lives.

Enabling his words to have effect in today's conditions and in this country is an artistic problem for today's theatre practitioners. If the aim is to enable today's audience to view their conditions in a new light then, first and foremost, the artists who wish to enable this must be able to exercise the said new viewpoint themselves.

This work is an attempt to identify the basic tools needed to stage Bertolt Brecht's epic theatrical interpretation in today's world and this country.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ümit AYDOĞDU' nun "Brecht' in Arturo Ui' si Bertolt Brecht' in Epik Tiyatro Araçlarının Günümüzde Kullanımına Yönelik Bir Sahneleme Denemesi" başlıklı tezi 04 Temmuz 2011 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Erol İPEKLİ
Üye : Prof. Feridun AKYÜREK
Üye : Prof. Dr. Hasan ERKEK
Üye : Doç. Dr. Beliz GÜÇBİLMEZ
Üye : Doç. Dr. Kerem KARABOĞA

İmza




Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Ümit AYDOĞDU
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlik

Eğitim

Y. Ls. 1997 Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Ls. 1993 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü

Lise 1988 Kartal Endüstüri Meslek Lisesi

İş

1994- Öğretim Görevlisi. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Ana Sanat Dalı

Diğer Görevler

2008–2010 Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Bölüm Başkan Yardımcılığı.

2006–2011 Anadolu Üniversitesi Tiyatro Topluluğu “Tiyatro Anadolu” sanat yönetim gurubu üyeliği, oyunculuk ve yönetmenlik

2010- Anadolu Üniversitesi Tiyatro Topluluğu “Tiyatro Anadolu” sanat Yönetmenliği.

Ödüller

2008 8. Lions Tiyatro Ödülleri, En Başarılı Erkek Oyuncu, Eskişehir.

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı:
Yabancı Dil: İngilizce

Büyükkada, 16 Nisan 1970

Cinsiyet: Erkek

İÇİNDEKİLER

sayfa

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	6
1.3. Önem.....	6
1.4. Varsayımlar.....	7
1.5. Sınırlılıklar.....	7
2. YÖNTEM.....	8
3. BULGULAR VE YORUM.....	9
3.1. Brecht'in Epik Tiyatro Anlayışı.....	9
3.1.1. Uyarı estetiği.....	9
3.1.2. Kavram olarak epik.....	10
3.1.3. Epik tiyatro düşüncesi ve politik tiyatro.....	11
3.1.4. Brecht'in epik tiyatrosu.....	13
3.1.5. Yeni çağın tiyatrosu.....	14
3.1.6. Tarihselleştirme: Eleştiri için mesafeyi korumak.....	16
3.1.7. Sahnelemenin bir parçası olarak seyirci.....	17
3.1.8. Özdeşleşme.....	19
3.1.9. Yabancılaştırma.....	20
3.1.10. Deney alanı: Tiyatro.....	23
3.1.11. Oyunculuk.....	23

3.1.12. Gestus.....	24
3.1.13. Brecht estetiğinin yapıtaşı: Gestus.....	27
3.2. Sahnelemenin Genel Çerçevesi.....	30
3.3. Rejinin Temel İlkeleri.....	33
3.3.1. Kolektif performans.....	33
3.3.2. Kolektif enerji.....	34
3.3.3. Eşzamanlı eylem.....	34
3.3.4. Kayıp zamanın tasarımı.....	35
3.3.5. Bütüncül oyun.....	35
3.4. Rejinin Anlamsal Kurgusu.....	36
3.4.1. Giriş Bölümü.....	36
3.4.2. Sahne 1.....	37
3.4.3. Sahne 2.....	38
3.4.4. Sahne 3.....	39
3.4.5. Sahne 4.....	39
3.4.6. Sahne 5.....	40
3.4.7. Sahne 6.....	40
3.4.8. Sahne 7.....	41
3.4.9. Sahne 8.....	41
3.4.10. Sahne 9.....	42
3.4.11. Sahne 10.....	43
3.5. Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı.....	43
3.6. Sahneleme Metni: Brecht'in Arturo Ui'si.....	47
3.6.1. Sahne 1-2-3.....	49
3.6.2. Sahne 4.....	49
3.6.3. Sahne 7.....	50
3.6.4. Sahne 8.....	50
3.6.5. Sahne 9a-9b-10.....	50
3.6.6. Sahne 12.....	51
3.7. Brecht'in Arturo Ui'si.....	51
3.7.1. Öndeyiş.....	52
3.7.2. Sahne 1.....	52

3.7.3. Sahne 2.....	54
3.7.4. Sahne 3.....	54
3.7.5. Sahne 4.....	55
3.7.6. Sahne 5.....	55
3.7.7. Sahne 6.....	56
3.7.8. Sahne 7.....	57
3.7.9. Sahne 8.....	57
3.7.10. Sahne 9.....	58
3.7.11. Sahne 10.....	58
3.8. Oyunculuk.....	59
3.8.1. Rollerin icrası.....	61
3.8.1.1. Arturo Ui.....	61
3.8.1.1.1. Sahne 1.....	62
3.8.1.1.2. Sahne 2.....	63
3.8.1.1.3. Sahne 3.....	65
3.8.1.1.4. Sahne 4.....	66
3.8.1.1.5. Sahne 5.....	67
3.8.1.1.6. Sahne 7.....	68
3.8.1.1.7. Sahne 8.....	68
3.8.1.1.8. Sahne 9.....	69
3.8.1.1.9. Sahne 10.....	70
3.8.1.2. Dogsborough.....	70
3.8.1.2.1. Sahne 1.....	71
3.8.1.2.2. Sahne 2.....	71
3.8.1.2.3. Sahne 3.....	72
3.8.1.2.4. Sahne 5.....	72
3.8.1.2.5. Sahne 7.....	73
3.8.1.3. Genç Dogsborough.....	73
3.8.1.3.1. Sahne 1.....	73
3.8.1.3.2. Sahne 2.....	74
3.8.1.3.3. Sahne 5.....	74
3.8.1.3.4. Sahne 6.....	74

3.8.1.4.	Daisy.....	75
3.8.1.4.1.	Sahne 1.....	75
3.8.1.4.2.	Sahne 5.....	75
3.8.1.4.3.	Sahne 6.....	75
3.8.1.5.	Bayan Dullfeet.....	76
3.8.1.5.1.	Sahne 8.....	76
3.8.1.5.2.	Sahne 9.....	77
3.8.1.6.	Grup halinde icra edilen roller.....	77
3.8.1.6.1.	Karnabahar Tröstü Yöneticileri.....	78
3.8.1.6.2.	Gangsterler.....	79
3.8.1.6.3.	Manavlar.....	80
3.8.1.6.4.	Belediye Meclisi Üyeleri.....	80
3.8.1.7.	Tek sahnede görünen roller.....	81
3.8.1.7.1.	Gazeteci.....	81
3.8.1.7.2.	Oyuncu.....	82
3.8.1.7.3.	Fisch.....	82
3.8.1.7.4.	Avukat.....	82
3.8.1.7.5.	Savcı.....	82
3.8.1.7.6.	Yargıç.....	83
3.8.1.7.7.	Doktor.....	83
3.8.1.7.8.	Kadın.....	83
3.8.1.7.9.	Dullfeet.....	84
3.9.	Hareket ve Dans Düzeni.....	84
3.9.1.	Giriş.....	85
3.9.2.	Sahne 2.....	85
3.9.3.	Sahne 3.....	85
3.9.4.	Sahne 7.....	86
3.9.5.	Sahne 8.....	86
3.9.6.	Sahne 9.....	87
3.9.7.	Sahne 10.....	88
3.10.	Şarkılar ve Müzikler.....	88
3.11.	Kostüm.....	90

3.12.	Dekor.....	92
3.13.	Işık.....	93
4.	SONUÇ.....	94
	EKLER.....	97
	KAYNAKÇA.....	218

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Tiyatro sanatı, gerçek niteliğine seyircisi ile karşı karşıya olduğu oyun sürecinde kavuşur. Onun sahip olduğu etkileyici güçten bahsedildiğinde aslında bu andan ve o anın canlı paylaşım, etkileşim sürecinden bahsedilmektedir. Ne yazık ki ne de görsel kayıtlardan bu anın gerçek etkisine ulaşmak mümkün olamaz.

Bu eşsiz anın gücü aynı anda gelip geçici bir sürecin kaçınılmazlığını da ortaya koyar. Gerçek bir tiyatro anının tekrarı yoktur. Aynı oyunun farklı zamanlarda görülmesi bile başka bir deneyimi açığa çıkaracaktır.

Kalıcılığı bu denli kısıtlı bir sanat alanında ürünler ortaya koymanın bu sanatın uygulamacıları için kimi güçlükler yaratması da kaçınılmazdır. Bu güçlüklerin başında kütüphaneler dolusu teorik ve edebi eserin içerdiği önermeler ve kuralların sahnede gerçekleştireceği üretimle hem içerik hem de biçimsel olarak çağına seyircisine ve amaçlarına uygun yaşayan bir bağlantısını kurmaktır.

Binyılların içinden gelen ve zengin bir birikime sahip tiyatro sanatının kendi gününe bu birikimin ışığında bakması gerekmektedir elbette. Ancak bugüne dair sözleri bugüne dair bir biçimde söyleyebilen bir tiyatro oyununu ortaya çıkarmak kendi günlerinden bakan bu birikimi incelikli bir yorumla bu günün bilgisi haline getirmeyi gerekli kılmaktadır. Aksi takdirde yakın ya da uzak geçmişte ortaya konmuş ve değeri kabul görmüş yöntemlerin, uygulamaların tekrar edildiği ilerlemeden uzak durağan bir tiyatro yaşantısı ile karşı karşıya kalınması kaçınılmazdır.

Tiyatro sanatının gelip geçici özelliği bu durumun üzerine ikincil darbeyi vuracak ve daha sonrası için ilerlemenin önü kesilmiş olacaktır.

Tiyatro sanatının önündeki en büyük tehlike, yenilikçi, ilerlemeye açık, seyircisiyle içten bir bağ kuran yapısını unutması ve kendini tekrarlayan, riske girmeyen, gününden kopuk bir yapıya dönüşmesidir.

Her şeyin hızla değiştiği, geliştiği bu çağda geçmişte kalmış, köhnemiş bir sanat yakıştırmalarını ve tartışmalarını suçu sinema ve televizyon gibi başka alanlara yığarak savuşturmak, uygulama alanında çalışmalar yapan sanatçıların kendilerine bu konuda sorumluluk biçmelerinden daha kolaydır.

Ülkemiz tiyatrosunun barındırdığı potansiyel konusunda ortaya konan olumlu düşüncelerin, pratikteki karşılığını görmek için gereken koşulun ancak bu alanda cesur ve yenilikçi girişimlerin artması ile sağlanabileceği açıktır.

Çok büyük hedeflerin konduğu, tüm bir tiyatro yaşantısını temelden değiştirecek atılımlar doğaldır ki küçük gelişmelerin, temel adımların atılmış olduğu sanatsal doygunluğa ulaşılmış bir ortamı gerektirir. Bu ilk girişimlerin değeri bu nedenle çok yüksektir.

Ne var ki yerleşik algı ve tiyatro ortamı bu girişimler için cesaret verici bir itici güç sağlamaktan da uzaktır.

Zaman zaman ortaya konan denemeler ileriye dönük sağlayacakları katkılar açısından değerlendirilmek yerine, geriye dönük kurallar çerçevesinden yargılanmakta ve alışılmış kalıplardan çıkmakla, başarısızlıkla değerlendirilmektedir. Oysa başarı bütünsel olarak tiyatro sanatının ilerlemesi ve yenilikçi bir kimliğe bürünmesi olacaktır.

Bu çalışmanın konusu olan denemenin sınımayı hedeflediği temel problem, Brecht'in Epik tiyatro anlayışının günümüzde, ülkemiz seyircisine yönelik bir uygulamasını amaçlaması da aynı nedenledir.

Brecht'in ortaya koyduğu pratik ve teorik tiyatro biçimi bugün de çok ilgi çeken ve tiyatroların sahnelerinde yer verdiği ürünlerdir.

Brecht epik tiyatro anlayışını yeni çağın, yeni seyircisine yaşadıkları gerçekliklere yepyeni bir bakışla yönelmelerini sağlayacak ve toplumun en yakıcı sorunlarını seyircisinin tartışılabilir, değiştirilebilir olgular olarak analiz etmesini olanaklı kılacak son derece yaşamsal bir temele oturtmuştur.

Bu temel anlayış bugün yaşadığımız koşulların görünen yüzünün ardında yatan gerçek nedenleri açığa çıkarabilecek güçtedir.

Öte yandan Brecht, bir yönetmen olarak gerçekleştirdiği yenilikçi yönelimler ve ortaya koyduğu sahenel çözümlerle de tiyatro pratiğini çok derinden etkilemiştir. Brecht'in epik tiyatro anlayışının ayrılmaz bir parçası olarak düşünülen bu sahenel ürünler, onun reji anlayışının, oyunculuk sanatına yaklaşımının ve diğer sahne etmenlerini şekillendirmiş kendi estetik ve yaratıcı dehasının ürünleri olduğu yadsınamaz. “Ancak epik kavramını salt Brecht’e, Brecht’i de salt epik kavramına daraltmanın, en başta Brecht’i ve epiği olmak üzere daha pek çok şeyi ‘anlaşılmaz’ hale getiren” genel görüşün yanlışını göz önünde tutmak gerekmektedir.

Şu soru sorulmalıdır: O gün, o koşullarda, o kültürel yapıda ortaya konan sahenel çözümler, her zaman, her koşulda, her kültürde geçerli çözümler midir?

Neredeyse yüz yılı bulacak olan bir süreçte toplumsal alanda ve kültürel koşullarda yaşanan değişiklikler aynı reçetenin geçerli olmasına izin verebilir mi?

Epik tiyatro eşittir Brecht tiyatrosu mudur? Brecht tiyatrosu epik tiyatro anlayışının sadece bir uygulama biçimi değil midir?

“Brecht dramaturjisinde, epik tiyatro niteliklerinin ötesinde, dünyaya bilimsel toplumcu bakıştan kaynaklanan yasallıklar geçerlidir. Bunlar elbette ki, ‘kural’laştırılmış belli koşullarla sınırlı olan Aristoteles dramaturjisi anlamında bağlayıcı kurallar değildir. Tam tersine, yazarın seçtiği konu ve sorunlar bütününe gelişim ve işleniş yasallıklarından doğmayan her çeşit sınırlamayı kaldırmak anlamındadır. Kısıtlama koymaz, tersine özgürleştirir. Bir gelişimi noktalamaz, tersine ona perspektif getirerek önünü açar. Brecht dramaturjisinin istediği yasallık, kurallar biçiminde konacak dramaturji yasaları değildir. Oyunun içeriğini-öyküsünü, durumlarını, kişilerini-toplumsal konunun nesnel yasalarına uygun olarak düzenlemenin ve eylem haline getirmenin bir

yöntemidir. (...) demek ki Brecht'te katı kurallar değil, bir içeriğin biçimini bulmanın yöntemi, maddeci diyalektiğin, oyun yazarlığında bir tiyatrodaki kullanılışı incelenir.”¹

Eğer epik tiyatronun amacı, toplumun gözüne örtülmüş olan perdeyi kaldırıp kendi yaşantısı hakkında değişmez, değiştirilemez gibi görünen olguların değiştirilebilir olduğunu fark ettirmekse, bunun pek çok yolu olması gerekmez mi?

Kaldı ki ilerlemeyi, değiştirmeyi, yenilenmeyi her türlü kanıksanmışlığın, kabullenmişliğin engelleyeceğini öne süren Brecht'e yapılacak en büyük ihanet onu kanıksanmış, değişmez bir yapıya döndürmek olmaz mı?

“Brecht'in dünyayı belli bir hedef doğrultusunda değiştirmekten çok, diyalektik yoldan değiştirmenin değiştirilmesini, nesnelerin sürekli akış içinde olmasını, sürekli ileriye dönük aramayı, ileriye dönük düşünmeyi isteyen felsefi yönüyle geliştirilmiş Marksizmi, tiyatro kuramının ve pratiğinin en ince ayrıntısında bile ortaya çıkan bir düşüncedir ve Baden Baden Öğretici Oyunu'nda, oyunun sonucunda özet düşünce olarak karşımıza çıkıp kaba hatlarıyla Brecht'in bundan böyle sonuna dek kimi ayrıntılar dışında tümüyle bağlı kalacağı düşünce dünyasının bir özetini verir:

Katılıyorum her şeyin değiştirilmesi (düşüncesine)

Dünyanın ve insanlığın

Öncelikle de düzensizliğin

insan sınıflarının; değil mi ki iki tür insan var

Sömürü ve cehalet...

Düzelttiniz mi dünyayı, öyleyse

düzeltilmiş dünyayı düzeltin, şimdi de.

Vazgeçin ondan!..

Dünyayı düzelterek hakikati kusursuzlaştırdınız mı, öyleyse

Kusursuzlaştırın kusursuzlaştırılmış hakikati şimdi de.

Vazgeçin ondan!..

Hakikati kusursuzlaştırarak insanlığı mu değiştirdiniz,

öyleyse değiştirin değiştirilmiş insanlığı şimdi de.

Vazgeçin ondan!”²

Brecht oyunlarının, Brecht'in sahnesel çözümleriyle oynandığında epik tiyatro anlayışının garantili olarak gerçekleşeceği düşüncesi, her türlü tabulaştırmanın

¹ Marianne Kesting,Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro,(Çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Adam Yayınları, 1985.),s.7.

² Kesting,1985,**a.g.e.**,s.55,56.

karşısındaki Brecht'i bir tabu, oyunlarını ve yazılarını bir kutsal kitap haline getirmek olacaktır. Bu durumun herhangi bir noktasında bir yenilikten ve ilerlemeden bahsetmek mümkün olmayacağı gibi epik tiyatro anlayışında net olarak açıkladığı koşulların değişmesi ile her olgunun değişebileceği anlayışına da taban tabana zıt bir yaklaşım olacaktır.

Bu nedendir ki artık Brecht oyunları birer başyapıt niteliğinde eserler olarak müzelik bir anlayışla sergileniyorlar, oyun müzikleri radyolarda, konserlerde, resitallerde elitist bir tavırla beğenilere sunuluyor. Brecht'in uygulamaları kitle kültürünün tüketim anlayışı ile global boyutta tüketime sunulmuş ve bir tüketim nesnesi haline gelmiştir.

Ancak epik tiyatro anlayışının temel araçları hala sarsıcı etkilerini korumaktadır. Bu etkiyi elde etmek için Brecht'in bu öze gereken biçimi yaratmasını örnek alabiliriz ve bugün için, kendi seyircimiz için bu özü işlevsel kılacak biçim arayışına girebiliriz. Bu belki Brecht tiyatrosu olmayacaktır ancak Brecht'in epik tiyatrosuna son derece uygun olacaktır. Brecht'in epik tiyatro anlayışı bir yol haritasıdır. Ulaşılmak istenen hedefe varmak için Brecht'in kullandığı yollardan gitmeyebiliriz, o kendi ülkesinde otobanları kullanmış olabilir. Bizim elimizdeki haritada kendi ülkemizin yolları var ve bunlar otoban olmasa da bizi aynı hedefe götürebilir. Tek gereken yola koyulmaktır.

Görüldüğü üzere çalışmada ele alınacak temel problem Brecht'in epik tiyatro anlayışının uygulama alanındaki karşılığının, Brecht'in sahneleme anlayışından bağımsız düşünülemediği olması ve değişmez bir reçete gibi tekrarlanarak her zamana ve her kültüre uyacağına dair yanlış bir algıyla ele alınmasıdır. Bu durum Brecht'in epik tiyatro anlayışının amaçlarına uygun olmadığı gibi, onun eserlerini de işlevsiz, müzelik birer başyapıt kalıbına sokmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı Brecht'in epik tiyatro anlayışının en temel araçları olan Yabancılaştırma, Gestus ve Tarihselleştirme kavramlarının, seyirciyi alışıldık izleme kalıplarından sıyrarak sahnede izlediği oyunla yaşamsal gerçeklerin arasında bir senteze ulaşacak algısal bir yaklaşım oluşturacak sahnesel çözümler üretmektir.

Bu amaç doğrultusunda Brecht'in "Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı" adlı oyunu sahnelenecek, oyunculuk, müzik, dekor-kostüm gibi sahnesel araçlar üzerinde epik tiyatronun temel araçlarının gerektirdiği yönde çözümler geliştirilecektir.

Çalışma bu amaç doğrultusunda şu temel sorulara yanıt arayacaktır:

- 1- Brecht'in epik tiyatro anlayışı, Brecht'in sahneleme ve oyunculuk anlayışının dışında bir uygulama biçimiyle gerçekleştirilebilir mi?
- 2- Bu günün ve bu ülkenin kültürel koşullarında seyircinin epik tiyatronun temel araçlarıyla kurması beklenen ilişki biçimi nasıl bir uygulama anlayışını açığa çıkarabilir?

1.3. Önem

Tiyatro sanatı yaşamla kurduğu sıkı bağ ve bu bağı ortaya koyma biçimiyle seyircisine yönelir. Bu yönelişin içtenlikli bir yöneliş olması seyircisinin onunla ilişkisini güçlendiren en temel faktördür.

Özü ve biçimi açısından yeni, güçlü ve anın değerini ortaya çıkaracak sanatsal üretimi gerçekleştirmek bu sanatı hayatın içinde, güçlü ve işlevsel kılacaktır.

Bu doğrultuda her tiyatro oyunu, pratiğinin içerdiği arayışlar ve bunları sahneye taşımak konusunda geliştirdiği anlatım yolları ve seyircisi ile paylaşımında ulaşacağı estetik ve anlamsal gücün yaratacağı biricik haz dolu anı hedefler.

Bu hedef, tiyatro sanatına ve uygulamalarına sahnesel anlatımın zenginleşmesi ve kendini yenilemesi için gereken itici gücü ve risk alma cesareti verir. Böylelikle

kendini tekrar etmeyen, dinamik, heyecan verici bir tiyatro yaşantısının yolu açılmış olur.

Tiyatro sanatının günümüzde yaratıcı ve yeni girişimlere olan ihtiyacı, bu doğrultuda bir deneme niteliği taşıyan bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın sonunda ortaya çıkacak ürünün, hedefleri ve sahnesel çözümleri açısından elde edeceği sonuçların benzer çalışmalar için de yararlı olması umulmaktadır.

1.4. Varsayımlar

“Epik tiyatro her yerde uygulanabilir mi?” Brecht’in bu sözü oldukça kritik bir noktaya değinmektedir. Amaçları doğrultusunda son derece yaşamsal sorunlara yönelen ülkemiz koşullarında yaşanan sosyal, toplumsal, ekonomik çıkmazların insanları içinde bıraktığı durumların açıklığa kavuşması ve seyircisinde yaşam ile ilgili farkındalık yaratması açısından önemli bir bakış açısı sağlayan epik tiyatronun, uygulanabilirlik açısından kendine has biçimini yaratması gerekliliği çalışmanın temel varsayımını oluşturmaktadır.

Epik tiyatronun hedeflerine ulaşmak için ortaya koyduğu en temel yapısal araçların uygun sahnesel araçlarla güçlü bir etki yaratmasının mümkün olabileceği düşüncesi çalışmanın varsayımını temellendirmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma uygulama alanına odaklanan bir çalışma olması nedeniyle sahnelemenin gereksindiği veriler ve araçlarla sınırlıdır. Bu doğrultuda sahne uygulamasının net ve amacına uygun bir biçimde ortaya çıkmasını engelleyecek her türlü veri ve yaklaşım çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Benzer çalışmalarda

karşılaşılan en temel handikap olarak görülen teorik açıdan aşırı genişletip uygulamada karşılığını gerçekleştirememesi ve asıl amaca yönelememesi zafiyetinden böylece uzak durulması hedeflenmektedir. Ayrıca bu yolla farklı akademik alanların sınırlarına girilmemiş ve belirgin bir çalışma raporu sonraki denemelere rafine bir referans olarak bırakılmış olacaktır.

2. YÖNTEM

Araştırma, sahnesel denemenin temellerinin saptanması ve uygulama süreci olarak iki aşamadan oluşmaktadır.

Sahneleme denemesinin temellerinin saptanması aşaması Brecht'in epik tiyatro anlayışının uygulamayı şekillendirecek asal araçlarının belirginleştirilmesi ve bu araçların açıklanmasını içermektedir.

Uygulama aşaması ise belirlenen bu araçların oyunculuk, dekor, kostüm, müzik, ışık gibi sahnesel araçlarla işlevsel kılınması ve reji anlayışının yine bu araçlarla bağlantılı bir bütünlüğü ortaya koyması çalışmalarını içermektedir.

Uygulama aşaması, yapılan çalışmalardan elde edilen ürünün seyirci karşısında sergilenmesini ve böylelikle temel amacın gerçekleşmesini de içermektedir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Brecht'in Epik Tiyatro Anlayışı

3.1.1. Uyarı Estetiği

“Ama biz yine de ilerlemeye bakalım! Düşüp kalkmamıza aldırmadan ilerleyelim! Bir kavganın içine girdik görünüşe bakılırsa, o halde kavga edelim! İnançsızlığın dağların yerini bile değiştirdiğini görmedik mi? Bizden bir şeylerin gizlendiğini anlamış olmamız yetmez mi? Bir perde çekilmiş hepsinin önüne: Onu kaldıralım!”³

Bertolt Brecht'in Tiyatro İçin Küçük Organon'da dile getirdiği bu söz, epik tiyatro düşüncesinin en temel noktalarını belirgin biçimde ifade etmektedir. İlerleme ile tiyatro sanatında hedeflediği yenilikçi anlayışın seyirciyi toplumsal olarak yönlendirebileceği devrimci nitelikteki bakış açısını ifade eder. Kavga ile tiyatro sanatının toplumun en yakıcı sorunlarıyla ilgilenmesi ve sınıfsal mücadele temelinde saf tutması gerektiğini ifade eder. İnançla insanın içinde bulunduğu koşulları yazgısal bir zorunlulukmuş gibi algılamaktan kurtulabileceğine, toplumun ve yaşamın değişebilir, değiştirilebilir olduğuna inancını vurgular. Gerçeklerin gizlenmesi, üstünün örtülmesi ile de insanın toplumsal yaşamın bugünkü verili, kurgulanmış gerçekliğinin ardında yatan asıl gerçeklere ulaşmasını engelleyecek bir yanılsama olduğunu doğal olarak bu anlayışın sanatının da bu yanılsamanın bir uzantısı olarak seyircisini hep bir uyku halinde tuttuğunu ifade eder.

“Çevremize bakındığımızda, oldukça hareketsiz birtakım kişileri tuhaf bir konumda görürüz: Bu insanlar, güçlü bir çabayla bütün kaslarını –eğer büyük bir bitkinlik sonucu gevşememişse- germiş gibidirler. Aralarında hemen hiçbir iletişim yoktur, beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın beraberliği gibidir; ama sanki tedirgin rüyalara dalmışlardır, çünkü halk arasında karabasan görenler için söylendiği üzere, sırtüstü yatmaktadırlar. Gözleri elbet açıktır, ama görmezler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları, yalnızca kulak kabartmaları gibi. Sahneye kendilerinden geçmişçesine bakarlar...”⁴

³ B. Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon,(Çev. A. Cemal. İstanbul: MitosBoyut Yay., 1993.),s.56.

⁴ Brecht,1993,a.g.e.,s.50.

Görünenin ardındaki gerçeğe ulaşmak ve o gerçeğin kendisini ne türlü bir kıskaca aldığı görmek, bununla ilgili yargıya varmak, bu durumun değişebileceğine dair düşünme biçiminin ilk adımıdır. Epik tiyatro bu adımın atılmasını sağlamak için tüm araçlarıyla seferber olmuş bir uyarı estetiğidir.

3.1.2. Kavram Olarak Epik

Aristoteles'in tragedya tanımından yola çıkılarak, klasik dramatik yapı olarak adlandırabileceğimiz bir biçim anlayışı süregelmiştir. Bu klasik dramatik yapıya uymayan, daha esnek yapıları eserler ise genel bir tanımlamayla epik olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla, epik kavramı günümüze kadar, Aristoteles'in tanımlamalarını referans alarak, klasik dramatik yapıya uymayan eserlere ilişkin kabul edilmiştir.

“1. Öyküsü olan, birlikli bir ölçü (vezin) ile yazılan taklide (şiire) gelince: Öykü burada da, tragedyalarda olduğu gibi dramatik olarak kurulmalıdır; yani, öykünün birlikli ve tam bir canlı varlık gibi kendi özüne uygun bir zevk duygusu yaratabilmesi için, birlikli bir bütün oluşturan ve kendi içinde tamamlanmış bulunan, bir başı, bir ortası, bir de sonu olan bir eylem dolayında geçmesi gerekir.

2. O halde açıktır ki, bu kompozisyonlar (yani, epik şiirler) tarihsel betimlemelere benzemezler. Çünkü, tarihsel betimlemeler, zorunlulukla bir birlikli eylemin açıklanmasını değil de, bir tek zaman bölümünün açıklanmasını amaçlarlar. Bu zaman bölümü içindeyse birinin başından geçen her şeyi sayıp dökerler. Ayrıca bu olaylar birbiriyle gelişigüzel bir ilgi içinde bulunurlar, (...) fakat bunlar arasında hiçbir ortak yan [ilgi] yoktur. Böylece de birbirinin hemen ardından gelen zamanlarda aralarında hiçbir ilgi olmaksızın, bir olay ötekini kovalar. (...)

3. (...) Homeros, bütün (Troia) savaşının başından sonuna kadar nasıl akıp geçtiğini betimlemeyi denememiştir. Çünkü böyle bir şey, artık kavranamayacak kadar büyük bir şiir olurdu yahut Homeros, öykünün çevresi yönünden kendinin sınırlamış olsaydı, bu kez de şiir, içine aldığı olayların çeşitliliğinden ötürü çok karmaşık olurdu. Ancak, Homeros bu durum karşısında (Troia savaşından) belli bir parçayı alıyor ve olaylardan birçoğunu episod'lar haline getiriyor.(...)”⁵

Aristoteles Poetika'sında, tragedya ve epik şiir arasındaki farkı, net bir biçimde, öykünün dramatik aksiyonla aktarılması ve anlatı yoluyla aktarılması olarak belirtmiştir.

⁵Aristoteles, Poetika (Çev. İ. Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 1983), s. 68-70.

“Konusunu genişletme bakımından epik şiirin çok işine yarayan bir özelliği vardır; tragedya’da, aynı zamanda [zamandaş olarak] meydana gelen olayları betimlemek ozan için olanaksızdır. Tersine, tragedya ozanı, sahnede hareket halindeki kişilerce oynanan tek bir olayı betimleyebilir. Buna karşılık öyküsel bir taklit olarak epos’da, zamandaş olarak meydana gelen birçok olay betimlenebilir.”⁶

Tragedya karakterlerin kendileri ve birbirleri ile olan ilişkilerini dar bir çerçeve içinde sıkışık bir zaman diliminde ele alırken; epik şiir daha geniş zaman dilimlerini kapsayan konuları daha geniş çerçevede ele almaktadır.

“Aristoteles, dram için bir temel yapı formülü vermiş ve işte bu formül, az ya da çok değişerek de olsa en yakın zamana kadar sürekli gündeme girmiş, hatta çoğu kez dram yapısı olarak tartışmasız baştan kabullenilmiş bulunuyor. (...) Oysa batı dramının başlangıcından beri, bir yandan da hep ikinci bir dram yapısı var olagelmiştir. Uzun süre pek önemsenmemiş de olsa bu ikinci dram yapısının varlığını gözden uzak tutamayız. (...) bu, tüm Batı dramı boyunca sürüp gelmiş olan bir yapıdır.”⁷

Bu ayrım Almanya’da siyasal nitelikli tiyatro hareketinin başladığı Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllara kadar çok az değişiklik göstererek süregelmiştir.

Epik tiyatro kavramı ilk kez Erwin Piscator’un Politik Tiyatro uygulamalarının tanımlanmasında kullanılmış, böylelikle yeni bir tiyatro anlayışı konusunda belirgin bir adım gerçekleşmiştir.

3.1.3. Epik Tiyatro Düşüncesi Ve Politik Tiyatro

“Tiyatroda epik kavramı Brecht’in adıyla birlikte anılır.(...)Bu konuda en geniş teorik-pratik literatür Brecht tarafından oluşturulduğundan konuya böyle yaklaşılması gayet normaldir. Ancak kavramın kendisi tiyatro alanında ilk kez Brecht tarafından değil, onu politik tiyatroya yönelten en önemli isim olarak kabul edebileceğimiz Piscator tarafından, 1924 tarihli “Bayraklar” adlı oyun için kullanılmıştır. Eleştirmen Leo Lania oyun üzerine şöyle yazar:

⁶ Aristoteles, a.g.e.s.71.

⁷ Kesting, 1985, a.g.e., s.22.

Bir oyun olarak “Bayraklar”, yerleşmiş dramatik aksiyon kalıplarından kurtulup, bunun yerine olayların epik gelişimini koyabilmek amacıyla atılan ilk kararlı adımı simgeler. Bu açıdan bakıldığında “Bayraklar” ilk bilinçli epik oyundur.”⁸

Piscator’un Marksizm ideolojisi doğrultusunda, geniş kitleleri bilinçlendirmek ve sınıfsal mücadelede harekete geçirmek amacıyla gerçekleştirdiği sahnelemeler, oyunun odağına seçimleri ve bu seçimlerin sonucu karşılaştığı durumlar içerisinde bocalayan dramatik karakterler yerine geniş halk kitlelerini oturtturarak, tiyatro sanatında başrolü kişilerden sınıflara aktarmıştır. Bu genel yaklaşımlı toplumsal ilişkiler sistemi, ekonomik ve politik sistemin karanlık yüzünü açığa çıkarmak ve bunları değiştirmek üzere işçi sınıfını harekete geçirmek amacını taşıyordu.

“Piscator için tiyatro bir parlamento, seyirciler kanun yapan milletvekilleri idi. Bir çözüme bağlanması istenen büyük kamu sorunları, sahneden somut olarak bu parlamento önüne çıkarılıyordu. Diyelim bir milletvekilinin toplumdaki kimi düzensizlikler üzerine yapacağı bir konuşmanın yerini, o bozuklukların artistik bir kopyası alıyordu sahnede. Sahne sergilediği olay ve kişilerden, istatistik verilerden ve parolalardan yararlanarak, parlamentosunu, yani seyircilerini siyasal kararlar alabilecek duruma getirmeyi kendine onur sorunu yapmıştı”⁹

Piscator, kitleleri bu siyasal bilince kanalize etmek için sahneleme anlayışında, uyarıcı, harekete geçirici pek çok yeni teknikler kullanmıştır. Bu yeni tekniklerin temel hedefi, seyircinin gösteriye daha etkin daha uyanık bir gözle katılıp, yanılsamadan uzak anlatılan olayların uyarıcı etkisiyle bilinçlenmiş bir duruma gelmesini sağlamaktır.

“Benim parolam: “Bilgi-Bilinç ve İnanç”... Yani bir bakıma tiyatroyu yeniden aktöresel(ahlaki) bir kurum olarak kavramak! Tolstoy’un dediği gibi, ancak insanları daha iyiye yönltebiliyorsa sanatın bir anlamı vardır. Yapılacak iş, aklın layık olduğu yeri yeniden almasına yardımcı olmaktır. Sanat bulanıklık değildir. Sanat aydınlanmadır.”¹⁰

Sahne tekniğinde de, bu amaç doğrultusunda, gerçeğin sentetik görüntülerini yanılsama yaratmak amacıyla kullanma biçimini tersyüz edecek pek çok yeniliğe imza atmıştır. Piscator’un sahnelemelerinde döner sahneler, projeksiyon, belgesel film, pankartlar gibi pek çok görsel öğe oyunun öyküsünü gerçek yaşamın temel sorunlarıyla kesintiye uğratarak, seyirciyi öykü ile kendi sorunları arasında düşünsel bir bağ kurmaya yönlendiriyordu.

⁸ F.Güllü, Brecht'i Adlandırarak, <http://www.bgst.org/tb/yazilar/270807fg.asp>.

⁹ B.Brecht, Epik Tiyatro (Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997), s.75.

¹⁰ W.Heinitz, “Rejisörler Söyleşisi”, Tiyatro Anadolu 1(1989), s.115.

“Yeryüzü düzeninin yeniden kurulması için verilen büyük savaşta, kendi payımıza düşeni yapmak istiyoruz. Bizim sanat yapıtlarımız, ne devletin sanat için benimsediği kurallarla koşulların tutsağı olacaktır, ne de öteden beri alışlagelmiş biçimlerin. Biz “sanat şöyle şöyle olmalı” diye, hiçbir zaman dogmalar koymadık ve belli bir “stil” arayışına girmedik. Eğer her gün tiyatromuza gelen bin kişiden, yüz tanesi, içinde yaşadığı “düzen” üzerine biraz düşünürse; eğer bunu başarabilirsek, bu bize yeter. İşte bu, bizim için gerekli olan tek ölçüdür. Biz ne tiyatro peşindeyiz, ne de düş peşindeyiz: gerçeğin peşindeyiz”¹¹

Brecht, Piscator’un yönetmenlik anlayışının pek çok ögesinden yararlanmış ve kendi hedefleri doğrultusunda farklılaştırarak kullanmıştır.

“Daha çok Piscator tiyatrosunda gerçekleştirilmiş eski denemelerin düpedüz uzantısıydı bizimkiler. Zaten Piscator’un son denemelerinde teknik aygıtın ödün verilmeden geliştirilmesine yönelik çabalar meyvesini vermiş, bundan böyle denetim altına alınan aygıt oynanışta güzel bir yalınlık ve sadeliğin sağlanmasına elverişli bir durum kazanmıştı.”¹²

Piscator’un çalışmaları, gerek içerikleri, gerekse biçimsel özellikleri açısından epik kavramıyla tanımlanmıştır. Ama temelde ajitasyona dayalı, sınıfsal mücadele ve işçi sınıfının kurtuluşunu öngören amacıyla Brecht’in epik tiyatrosunda geliştirdiği çok katmanlı teorik zenginliği içermemektedir. Bu nedenle, epik tiyatro denildiğinde bu yapının en işlevsel ve en zengin uygulama yöntemini Brecht’in tiyatro anlayışında buluruz.

“Epik Tiyatro’yu buldu./Yalnızca sözcüğü –benim tiyatromdaki temel uygulamaları gördükten sonra/ Ama kuramı geliştirdi ve oyunlar yazdı./Herşeye karşın daha büyük olan oydu”¹³

3.1.4. Brecht’in Epik Tiyatrosu:

Brecht’in epik tiyatro anlayışı, politik düşünce ile bilimsel düşüncenin kaynaştığı gerçek bir yenilik niteliğinde olması ve kendinden sonra da, oluşturduğu teorik ve pratik yaklaşımın, tiyatro sanatını bu farklı kulvarda takip edilecek ve geliştirecek öneme sahip olması ile üzerinde tartışmasız hemfikir olunan bir konumdadır.

¹¹ W.Heinitz,**a.g.e.**,s.113

¹² Brecht,1997,**a.g.e.**,s.86.

¹³ Erwin Piscator,Politik Tiyatro,(Çev.M.Ünlü-S.Güney,İstanbul: Metis Yayınları,1985.),s.31.

“Burjuva tiyatrosunun betimlemeleri hep çelişkilerin örtülmesi, uyum yansılması ve idealize etme hedefine yöneliktir. Konumlar, sanki başka türlü olamazmış gibi canlandırılır; karakterler de doğuştan bölünemez, dökme bireyler gibi, kendilerini bütün konumlarda kanıtlayan, ama aslında hiçbir konum bulunmaksızın da varolabilen bireyler gibi betimlenir. Gelişme, bulunduğu yerde hep sürekli, hiçbir noktadan ötekine sıçramaz ve gelişmeler hep hiçbir zaman parçalanamayacak, belli çerçevede yer alır.”¹⁴

Burjuva sanatı olarak tanımladığı, yanılısamaya dayalı gerçeklik hissine yönelen, özdeşleşme yoluyla haz veren tiyatro biçimine karşı Brecht, seyircisini izlediğinin hazırlanmış bir gösteri olduğu bilincinde tutmayı hedefleyen, düşünmeye, algılamaya ve değerlendirmeye yönelten yeni bir anlatım kurgulamıştır.

“Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma belli bir tarihsel alanın izin verdiği duyguları, bakış açıları ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alının değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur.”¹⁵

Kendisinden önce de kullanılagelen ve dolayısıyla epik anlatım çerçevesinde yer alan pek çok yazar ve eser Brecht’i etkisi altına almakla birlikte O, epik kavramını yazın sanatının sınırlarından çıkarmış ve tiyatro sanatında bir düşünme ve görme biçimi haline getirecek farklı araçlarla donatmıştır.

Tiyatro sanatını temelde bir eğlence aracı olarak gördüğünü ve bunun tiyatro sanatı için düşünülebilecek en önemli özellik olduğunu ifade eden Brecht, geçmişten bugüne farklı biçimlerde, farklı şekillerde eğlendirici gücünü korumuş olan tiyatronun, bugün nasıl bir eğlence anlayışına sahip olması gerektiğini sorgulamıştır.

3.1.5. Yeni Çağın Tiyatrosu

Çağın getirdiği bilimsel yenilikler insanları doğaya karşı tarih boyunca hiç olmadığı biçimde hâkim kılarken; örneğin bir zamanlar hayal bile edilemeyecek olan hava yolu seyahati, dünyanın farklı köşelerindeki insanların birbiriyle anında iletişim kurmasını sağlayacak teknolojik yenilikler, makineleşmeyle eskiden aylarca sürecektir işlerin kısa zamanda yapılabilmesi, doğa olaylarına karşı insanın kendini korumak için eskisine göre çok daha az çaba harcamasını sağlayacak yeni yöntemler, bütün bu

¹⁴ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.112.

¹⁵ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.59.

ilerleyiş, bu hâkimiyet sadece bir tek alanda kendini göstermemektedir. Bu da toplumun, birbirleriyle olan ve başka toplumlarla olan ilişkilerinde hiçbir sorunun, hiçbir acının, hiçbir yoksunluğun giderilemeyeşidir.

“Yeni bilimlerin çevremizde büyük değişikliklere yol açmış, özellikle de çevremizi bunca değişebilir kılmış olmasına karşın, bu bilimlerin ruhunun hepimize yön verdiğini söyleyebilmek, henüz olanaksız. Yeni düşünme ve duyma biçiminin büyük kitlelere henüz gerçek anlamda işleyememiş olmasının nedenini, doğanın sömürülmesinde ve alt edilmesinde onca başarılı olan bilimlerin, egemenliğini ona borçlu bir sınıf, yani burjuva sınıfı tarafından bir başka alanı işleme konusunda engellenmesinde aramak gerekir; henüz karanlıklar içindeki bu bölge, doğanın sömürülmesi ve alt edilmesi sırasında insanlar arasında varolan ilişkilerden oluşmaktadır. Herkesi ilgilendiren bu işin üstesinden gelindi ama işin üstesinden gelinmesini olanaklı kılan yeni düşünme yöntemleri, işi gerçekleştirenler arasındaki karşılıklı ilişkileri aydınlatamadı. Doğaya ilişkin yeni bakış açısı, topluma da yönelemedi.”¹⁶

Doğa üzerinde mutlak hâkimiyet kuran insanoğlu, kendi toplumsal sorunlarına nasıl çözüm bulamaz? Bu üstünde düşünülmesi gereken en temel sorundur.

Peki, tiyatro sanatı bu sorunu ele aldığı anda seyircisini nasıl eğlendirecektir?

“Bilimle sanatın ortak noktaları, her ikisinin de varlık nedeninin, insanların yaşamını kolaylaştırmak oluşudur; bunlardan biri insanların geçimlerini sağlamalarıyla, öteki ise eğlenceleriyle ilgilenir. Yaklaşmakta olan çağda ise sanat, eğlence kaynağını geçim durumumuzu olabildiğince düzeltebilecek ve önündeki engeller bir kez kaldırıldığında, bütün eğlencelerin en büyüğü olabilecek yeni üreticilikte bulacak.”¹⁷

Brecht bu sorunun cevabını seyircisinin, kendi hayatı ve topluma dair yeni bir bakış açısına ulaşması, daha önce fark etmediği yeni olasılıkları görmesinin vereceği hazla açıklar.

Dramatik tiyatrodaki; kaderinin elinde, değişmez yazgısının peşinde sürüklenen kahramanın yaşantısıyla özdeşleşen ve kendi yaşantısının da değişmez bir kader olduğu düşüncesiyle hiçbir şeyi sorgulama gereği hissetmeyen, hazı kaçınılmaz bir biçimde kaderine teslim olmuş oyun karakterinin acısını paylaşmaktan alan seyirci, Brecht’in tiyatrosunda içinde bulunduğu durumun, her ne kadar zor, karmaşık ve acı verici olsa

¹⁶ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.41.

¹⁷ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.44.

da kader olmadığı, etki edilebilir, değiştirilebilir olduğunun farkına varmasından doğan umudun hazzına varacaktır.

“Ernst Bloch’un deyişiyle, henüz yerine oturmamış olan dünyamızın trajiği de vardır Brecht’te; çağımızın kavgalarıyla dolu “karanlık dönemler” de vardır kuşkusuz; fakat aynı zamanda Brecht Tiyatrosu’nda “ayrıcalık neşededir.” Bir “koru ve acıma” tiyatrosu değil “inat ve umut” tiyatrosudur.”¹⁸

Brecht bu amaca ulaşmak için seyircinin oyuna bir bilim adamının araştırma konusuna baktığı gibi bakması gerektiğini söyler.

“Bütün varolanları kuşkuyla karşılayabilmesi için, büyük Galilei’nin sarkaç gibi sallanan bir avizeye bakış biçimi yani yabancı bakışı geliştirmesi gerekir. Galilei bu sallantılar karşısında sanki böyle bir şeyi beklememişçesine ve anlamıyormuşçasına şaşkınlığa kapılmış, bu sayede de bir takım yasal bağlantıları bulabilmiştir. Tiyatro, insanların birlikte yaşamına ilişkin betimlemeleriyle bu güç, güç olduğu ölçüde de üretici bakma biçimini kısırtmak zorundadır”¹⁹

Sallanan bir avizeye baktığında dairesel bir hareket gören Galilei’nin bakış açısı Brecht için bütün seyircilerin ulaşması gereken bakış açısıdır. Seyirci, dramatik tiyatrodaki gördüğü şeyin sadece sallanan bir avize olduğuyla ilgilenir onu objenin ve durumun kendisi ilgilendirmektedir. Düşünsel anlamda bir tek gerçeklik vardır: avize sallanıyordur. Oysa epik tiyatronun seyircisi avizenin kendisinden çok onu sallayan koşullar ve bu koşulların ortaya çıkaracağı durumlara odaklanmalı ve böylece avizenin sallanmasından doğan sonuçlara ulaşmalıdır.

3.1.6. Tarihselleştirme: Eleştiri İçin Mesafeyi Korumak

Seyircinin içinde yaşadığı an, algısında gerçeğin kendisi olarak içinde bulunduğu ve zamanın akışı içinde kapılıp gittiği, öncesi ve sonrası yokmuşçasına ana odaklandığı sabit bir durumdur. Oysa aynı seyirci beş yüzyıl önce kendiyile benzer bir durumu yaşayan birini düşündüğünde o anın olmuş bitmiş olduğunun bilincinde, o anın öncesini ve sonrasını bilerek, nedenlerini ve sonuçlarını algılayabilecek biçimde düşünür.

¹⁸ Kesting,1985,**a.g.e.**,s. 77.

¹⁹ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.68.

“Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: “Ben de böyle davranırdım” diye bir duyguya kapılmaz, olsa olsa şöyle diyebilir: “Ben de bu koşullar altında yaşasaydım”; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu eleştirinin başlangıcıdır.”²⁰

Brecht’e göre bu bakış açısını kendi yaşadığı ana yöneltebilen seyirci yaşantısı üzerinde ve bu yaşantıda olup bitenler üzerinde neden sonuç ilişkilerini ayrıntılı biçimde görerek ve kendi yaşantısına çözümler üretmek üzere bakabilecektir.

“ Bu, geçmiş çağların toplumsal yapılarını farklılıklarından arındırarak az çok içinde bulunduğumuz çağa benzetme, böylece de çağımıza zaten öteden beri varmış, bir anlamda sonrasızmış havasını kazandırma alışkanlığımızdan kopmak demektir. Oysa biz, o çağların farklılıklarını olduğu gibi bırakmak ve geçiciliklerini göz önünde bulundurmamak istiyoruz; böyle yaptığımız takdirde, bizim çağımıza da geçici gözüyle bakılabilir.”²¹

Tarihselleştirme kavramıyla tanımladığı bu bakış açısı Brecht’in epik tiyatro araçlarının tümüne, seyircinin yöneltmesi gereken bakış biçimidir.

Bu bakış biçimi seyirciyi etkileyen, kendisine verilen düşünciyi verildiği biçimiyle alıp sorgusuz kabul eden dramatik tiyatronun seyircisinden ayırarak, yeni tiyatronun yeni seyircisi haline getirecektir. Bu yeni görme, düşünme ve değerlendirme biçimi, seyircinin düşünsel izlerle tiyatrodan çıkıp yaşantısına dönmesini ve yaşantısına bu izlerin ışığında bakmasını sağlayarak yeni seyirciden yeni insana, yeni insandan yeni topluma giden zincirleme bir reaksiyon oluşturacaktır.

3.1.7. Sahnelemenin Bir Parçası Olarak Seyirci

Brecht epik tiyatronun bu hedefine ulaşmak için seyircisiyle her anlamda dinamik bir ilişki içinde olması gerektiğini görerek, bu ilişkiyi sağlayacak araçlar tanımlamış ve sahnelemelerinde uygulamıştır.

²⁰ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.61.

²¹ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.60.

Elbette bu araçlar bir tiyatro eserinin oluşabilmesi için bir araya gelmesi gereken farklı yaratıcı disiplinleri kapsamaktadır. Metin, oyunculuk, müzik, dekor, ışık gibi, bütün bu araçlar; tek tek ve bir araya geldiklerinde hep bu dinamik izleme-oyunma ilişkisini açığa çıkaracak şekilde tasarlanmıştır. Her aracın oyunda kendine özgü özellikleri ile epik tiyatronun amacına uygun özellikleri ve araçlarıyla belli hedefler doğrultusunda işlenecek ve seyircide beklenen etkiyi yaratacaktır.

“Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: “Evet ben de bunu hissetmişim.” “Tıpkı benim gibi.” “Çok doğal.” “Hiç değişmeyecek bu.” “İnsanın çektiği acılar kaçınılmazdır. Bu yüzden benim ilgimi çekiyor.” “Ne büyük sanat; dünyanın apaçık gerçeğini gösteriyor.” “Onlarla ağlıyor, onlarla gülüyorum.”

Epik tiyatro seyircisi şöyle der: “ Böyle olduğunu hiç sanmazdım.” “Böyle olmamalı.” “Çok olağanüstü, inanılır gibi değil.” “Böyle kalmamalı.” “İnsanın çektiği acılar boşunadır. Bunun için ilgimi çekiyor. Ne büyük sanat; hiçbir şey apaçık belli değil.” “Onlar ağlayınca ben gülüyorum, onlar gülünce ben ağlıyorum.”²²

Temel hedef, seyirci varlığını yok sayan klasik dramatik tiyatronun yarattığı; kendisine sahneden dayatılan yaşantıya sorgusuz sualsiz katılan, öyküye kapılıp oyun kişisiyle ortak düşünüp ortak davranan seyircinin tersine; tiyatrodaki olduğunu hiç unutmayan, oyunun içine girmeye değil, karşısında durup gözlemeye davet edilen, oyun kişisiyle birlikte düşünmeye değil, onun davranışlarını sorgulamaya ve alternatifleri bulgulamaya yöneltilen, hiçbir an gerçek bir yaşam kesitini izliyormuş kandırmacasına kapılmayan; üretken, uyanık seyirciye, bilim çağının seyircisine ulaşmaktır.

Bu iki farklı seyirci beklentisi Brecht’in epik tiyatrosunu dramatik tiyatrodan belirgin ölçütlerle ayırır.

[Tiyatronun Dramatik ve Epik Biçimi Üstüne]²³

Tiyatronun Dramatik Biçimi	Tiyatronun Epik Biçimi
Sahne, bir olayı “canlandırır”	Sahne, olayı anlatır
Seyirciyi aksiyona daldırır ve	Seyirciyi gözlemci yapar, ama
Aktivitesini tüketir	Aktivitesini uyarır

²²S. Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,(Eskişehir:A.Ü.Devlet Konservatuvarı Yay.,1991.),s.318.

²³ B.Brecht,Bütün Oyunları 3,(Çev.Yılmaz Onay,İstanbul:MitosBoyut Yay.,1998.),s.402.

Duygulanmasına olanak sağlar	Onu yargı vermeye zorlar
Yaşantılar sağlar	Bilme, tanıma sağlar
Seyirci olayın içine çekilir	Seyirci olayın karşısına konur
Telkinle çalışılır	Gerçeklerle çalışılır
Duygulanımlar biriktirilir	Duygulanımlar, bilmeye tanımaya vardırılır
İnsanın bilindiği varsayılır	İnsan araştırılan nesnedir
Değiştirilemez insan	Değiştirilebilen ve değiştiren insan
Gerilim sona yönelik	Gerilim gidişe yönelik
Bir sahne öteki için	Her bir sahne kendi için
Olay gidişi doğrusal	Olay gidişi kıvrımlarla dolu
Natura non facit saltus	Facit saltus *
Dünya, olduğu gibi	Dünya, olacağı gibi
İnsan neye yazgılıysa	İnsan neyi yapmalıysa
İnsanın yaptıkları	İnsanın eylem gerçekleri
Düşünce, oluşu belirler	Toplumsal oluş düşüncüyü belirler

Seyirciye kazandırılması istenen bu bakış açısı, epik tiyatro anlayışının nihai hedefidir. Buna ulaşmak için aşılması gereken en önemli engel özdeşleşmedir.

3.1.8. Özdeşleşme

Özdeşleşme kavram olarak yerine koyma, kendi gibi hissetme, aşına olma yani tanıdık olma anlamını çağırıştırır. Temel problem insanın günlük yaşantısında, toplumsal yaşantısında karşılaştığı sorunlara bu gözle bakmasıdır. Sorunlar bellidir, önceden de vardır, şimdi de var ve kaçınılmaz olarak sonra da olacaktır. Dolayısıyla bilinir durumdadırlar, tanıdıkırlar. Bunda şaşırtıcı hiçbir durum yoktur. Tek çare kabullenmektir.

“Gerçekçi tiyatronun başarısı seyircinin oyun içinde yitip gitmesi, seyirci olduğunu tümden unutup kendini oyun kişinin yerine koyması ile ölçülmüştür. Burada artık yaratıcı düşünme sürecine katılma değil, sahne gerçeğini birlikte yaşama söz konusudur. Bu birlikte yaşamada seyircinin katkısı söz konusu değildir. Seyirci sahnede yaratılan yanılısamanın edilgen bir parçası

* **natura non facit saltus-facit saltus:** Lat. Doğa sıçrama yapmaz-sıçrama yapar.

olmuştur. Kendi duyguları ile oyun kişinin duyguları arasındaki ayrım ortadan kalkmış, kendini oyuncuda, oyuncuyu kendinde yaşatmaya başlamıştır.”²⁴

Dramatik tiyatrodaki izlenen şey hayat gibidir, gerçek gibidir, tıpkı yaşanan şeyler gibidir. Biliriz, tanırız, gibi düşünürüz, yerine koyarız. Bu alışılmış bakışı yani bildik, aşina, tanıdık bakışı ortadan kaldırmak epik tiyatronun önündeki en önemli problemdir. Brecht bu tanıdık olma durumuna karşılık yabancı olma durumunu koymuş ve yabancılaştırma kavramıyla seyircisini bu alışılmış bakıştan farklı bir bakışa yönlendirmeyi öngörmüştür.

3.1.9. Yabancılaştırma

“Bertolt Brecht, tiyatro sanatından beklenmesi gerektiğine inandığı işlevin tam olarak gerçekleşmesi için oyunun sahnelenişi ve oynanış biçimi ile ilgili ciddi bir öneri daha getirmiştir. Bu öneri ile Batı tiyatrosunun gelenekselleşmiş yanılsama (illüzyon) yaratma yöntemleri bir kenara itiliyor, seyircinin sahnedeki oyunu sanki gerçekmiş gibi değil, oyun olduğunun farkında olarak izlemesi isteniyordu. Yanılsamanın kırılması için başvurulan yöntem yadırgatma denildi. Seyircinin oyunu yanılsamaya girmeden, oyuncularla duygudaşlık bağı kurmadan, düşüncesini heyecanı ile bulandırmadan izlemesi için sahnelenişte, oyunculukta nasıl bir teknik uygulanacağı ayrıntıları ile belirtildi. Oyunun yazımında gözetilen parçalı düzenleme, anlatıcı kullanımı, her bölümün başında o bölümün söyleminin bir cümle ile açıklanması gibi teknikler istenen yabancılaşmayı sağlamaya zaten yardım ediyordu. İllüzyonun kırılması ile seyirci, yazarın onu durup düşünmeye çağırdığı yerlerde oyunun büyüünden uzaklaşacak, sahnede olup biteni uzak açıdan görüp değerlendirmeyi, tanık olduğu olaylardan sonuç çıkarmayı başaracaktı.”²⁵

Yabancılaştırma kavramının tanımını yapan Brecht bu temel noktayı açık biçimde vurgulamıştır.

“Çünkü uzun süredir değiştirilmemiş olan, artık değiştirilemezmiş gibi görünür. Her yerde, anlamak için çaba harcamamıza gerek bırakmayacak kadar açık, kendiliğinden anlaşılır şeylere rastlarız. İnsanlar kendi aralarında yaşadıklarını, verili ve insana uygun yaşama diye görürler.(...) kendisine tanıdık gelene kuşku duymayı kim aklından geçirir?”²⁶

²⁴ Şener,1991,**a.g.e.**,s. 333.

²⁵ S.Şener, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı,(2.baskı,Ankara:Dost Kitabevi Yay., 2001.),s.61

²⁶ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.68.

Brecht'in perspektifinden bakıldığında ilginç bir durum bir durum oluştuğunu görürüz. İnsanlar tarafından, insan eliyle yaratılmış toplumsal koşulların, o koşullar içinde yaşayan insanlar tarafından değişmez, sabit, kaçınılmaz, bilindik, alışıldık koşullar olarak algılanıyor olması aslında insanın kendine, yani onu insan yapan özelliklerine yabancılaşmış olduğunu göstermektedir.

“Günümüz insanı, yaşamını avucunda tutan yasalar konusunda pek bir şey bilmiyor. Toplumsal bir yaratık olarak duygusal tepkilere sapıyor çokluk; silik ve bulanık bir nitelik taşıyan duygusal tepkileri ise bir etki gücünü içermekten çok uzak bulunuyor. Duygu ve tutkularının duru pınarları çamurlu pis sulara dönüşmüştür. Hızlı değişen bir dünyada yaşayıp, hızla kendini değiştiren günümüz insanı, yaşadığı dünya karşısındaki davranışlarını başarıyla düzenlemesini sağlayacak bir bakış açısından yoksundur. Bir arada sürdürülen yaşam konusunda günümüz insanının kafasındaki tasarım çarpık, eksik ve çelişkilidir; pratikte işe yaramaz sözüyle anlatılacak gibidir tıpkı; dolayısıyla, kafasında dünyanın gerçek değil, çarpık bir tasarımı bulunduğu süre bu dünyayı egemenliği altına alamaz. Kendisinin ne gibi güçlere bağımlı olduğunu bilmemektedir günümüz insanı; toplumun çarklarına gerekli müdahalenin, istenen sonucu sağlayacak o manipülasyonun üstesinden geleceğinden habersizdir.”²⁷

İnsanların ve toplumun gözleri o kadar kapanmıştır ki kendi değerine yabancılaşmıştır. O halde onları bu duruma da yabancılaştırmak gerekir. Ancak bu yolla insan gördüğü şeyin başka türlü de olabileceği, düşünülebileceği ve gerçekleştirebileceği algısına ulaşabilir.

“Doğada bunca kabarık sayıda ve çeşitli değişikliklere yol açmış olan çağımız, her şeyi bizim el atmamıza elverişli nitelikte kavramaktan zevk alan bir çağdır. İnsanda çok şey var demektediriz, o halde insandan çok şey yapılabilir. O, olduğu gibi kalmak zorunda değildir; ona yalnız olduğu konumuyla değil, ama olabileceği konumuyla da bakmak gerekir. Yapmak zorunda olduğumuz, ondan yola çıkmak değil, ona yol almaktır. Bunun anlamı ise benim yalnızca onun yerine geçmek yerine, hepimizin temsilcisi kimliğiyle onun karşısına oturmam gerektiğidir. Bu nedenle tiyatro, gösterdiğini yabancılaştırmak zorundadır.”²⁸

O halde yabancılaştırma kavramı, epik tiyatronun sahneleme araçlarını çevresinde toplayan temel bir kavram olarak düşünülebilir.

²⁷B.Brecht,Epik Tiyatro,(Çev. Kamuran Şipal.,2.basım,İstanbul: Say Kitap Pazarlama,1981.),s.96.

²⁸Brecht,1993,a.g.e.,s.70.

Oyunculuk, kostüm, dekor, müzik gibi bütün araçlar kavram olarak yabancılaştırmaya yönelik tasarlanmalı ve bu hedefi gerçekleştirecek biçimde uygulanmalıdır.

Yabancılaştırma kavramı, anlamsal olarak bahsedilen seyirci bakışını geliştirmek için, yani seyircide yaşadığı toplumda, hayatında, içinde bulunduğu durumların değişebilir, etkilenebilir olduğunu fark edebilecek algıyı yaratabilmek için öncelikle izlenen şeyin üstünde düşünülmesi, tartışılması gereken fikirler, durumlar, koşullar içeren bir oyun olduğu düzlemini yaratmak zorundadır. Böylece oyunun her ögesi önce izleme alışkanlıklarını kırmakta ve seyirciyi oyuna yabancılaştırarak ve aktarılan olayların, durumların farklı biçimde olabileceği düşüncesini de yaratmaktadır.

“Zaten öyledir, diyen, alışılmış anlaşılabilirlik, yani yaşanmış deneyimin bilinçte aldığı özel biçim, yabancılaştırma etmeni yoluyla reddedilince çözümlenip ayrışır ve ardından yeni bir anlaşılabilirlik’a dönüştürülür. Bir şematikleştirme kırılmış olur burada. Bireyin kendi deneyimleri, yaygınlıkla kabul edileni düzeltir ya da onaylar. En ilk (alışılmışlık öncesi, taze YO) bulgu faaliyeti yeniden işler.”²⁹

Yanılsamanın, illüzyonun ortadan kalktığı bir oyun biçimi, dramatik tiyatronun dayattığı estetiğin dışında yeni bir estetik gerektirmektedir. Dramatik tiyatronun estetik başarısı gerçeğe ne kadar yakınsa o kadar artarken; epik tiyatronun başarısı gerçeği göstermek konusunda bulguladığı farklı anlatım biçiminde yatar.

“Brecht’in gerçekçilik anlayışı, ideolojinin görünüş üzerinde oynadığı rolün de tam olarak farkına vararak, görünüş ile gerçeklik arasında radikal bir ayrım ortaya koydu:”Gerçekçilik demek: Toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek/iktidarını elinde tutanların bakış açısı olan hâkim bakış açısının maskesini düşürmek demektir.” Kısaca gerçekçiliği, özgül bir konvansiyonlar kümesi içinde değil de kendi nesnesi (ve amacı) açısından tanımlamaktadır. Bunun da ötesinde “edebi biçimlerin gerçeğe uygun olup olmadığı kontrol edilmelidir, estetiğe değil-bu gerçekçi estetik olsa bile.”³⁰

²⁹B.Brecht, Çalışma Günlüğü,(Çev.Yılmaz Onay,Ankara:Kalem Yayıncılık,1985.),s.46,47.

³⁰Jonathan Dollimore,Brecht:Farklı Bir Gerçeklik,MİMESİS 9 (2002),s.64.

3.1.10. Deney Alanı: Tiyatro

“Brecht’in oyunları, çeşitli olasılıklara parmak basar, tek bir durumuyorsa tartışmaya sunar. Bu nedenle Ernst Bloch, Brecht Tiyatrosu için, “canlı sahne olayı içindeyken aynı zamanda onu sahici yaşamın deneyine sunan oyun tarzıyla, gerçek bir kuram uygulama laboratuvarı” diyor; “bir oluşt dramatik olarak kendini kaptırıp sahici yaşamdaki yanlışlarıyla sonuna kadar boşu boşuna sürdürmez; onu, hem içinde, hem de öncesinde bulunarak deneye sunar. Olabilecek amaçlıklardan her birini, sahnede kararlaştırılan sonlarıyla birlikte deneyerek sergiler”³¹

Kısacası, dramatik tiyatrodaki sahne üzerinde gerçeğin kendisini gösterme amacı güdüldükten, epik tiyatrodaki gerçeğin seyircinin yapacağı sentezde yatmakta olduğu vurgulanır. Böylelikle epik tiyatro gerçeklere işaret eden kimi durumların sahneden seyirciye gösterildiği bir deney alanı, seyirci ise gözlediği deneyden sentezlere varan ve gerçeği açığa çıkaran üretici konumundadır. Bu deney alanında ortaya konan veriler elbette sanatın estetik ve duygulara hitabeden yanını yok saymamaktadır, sadece içerdiği özü ortaya koyacak kendine has biçimlere ihtiyaç duymaktadır. Böylelikle epik tiyatro öz ve biçim açısından yeni bir sanatsal formu da hayata geçirir.

Brecht teorik açıdan ortaya koyduğu yenilikleri karşılayacak sanatsal biçimi sahne üzerinde gerçekleştiren kendine has sahneleme teknikleri, oyunculuk anlayışı, müzik ve dekor bütünlüğü olan uygulamalara imza atmış yenilikçi bir tiyatro adamıdır. Bu yönüyle tiyatro pratiğine çok büyük etki etmiş, epik tiyatro kuramı ve uygulamasıyla sahneleme anlayışı konusunda genel kabul görmüş bir tiyatro biçimi yaratmıştır.

3.1.11. Oyunculuk

Sahnelemelerinde, oyunculuk anlayışı konusunda bu biçimin gerektirdiği çözümleri kullanmış böylelikle epik tiyatro kavramının dışında epik oyunculuk biçimi olarak kabul edilen bir oynanış tarzını da tarif etmiştir.

“Oyuncu sahnede kendisi değil de, kurgulanan karakter varmış gibi yaparak izleyiciyi aldatmamalıdır; bunun gibi, sahnede olup bitenlerin önceden çalışılmadığı, her şeyin ilk kez ve yalnızca bir defaya özgü olup bittiği izlenimini uyandırarak da aldatmacaya gitmemelidir. (...) Oyuncunun başlangıçta ve ortasında sonu bildiği”, oyunundan anlaşılabilir ve oyuncu

³¹Kesting, 1985,a.g.e.,s.73

“böylece bütünüyle rahat bir özgürlüğe sahip bulunmalıdır”. Oyuncu, canlandırdığı karakterin öyküsünü canlı bir betimleme aracılığıyla anlatır, ondan daha çok şey bilir, gerek şimdi’yi, gerekse burada’yı oyunun kurallarının olası kıldığı bir kurmaca niteliğiyle ortaya koymayıp, dünden ve başka bir yerden ayırır; böylece de olayların birbirine bağlanışını görünür kılabılır.”³²

Epik oyunculuk anlayışında, oyuncunun dramatik oyunculuktan farklı olarak, rolünü yaşıyormuşçasına içine girerek; bir anlamda rolün arkasında kaybolarak kendini yok ettiği, psikolojik temelli, duygulanıma yönelik anlayışa karşı çıkmıştır. Bunun yerine; oyuncunun rolü ile arasına seyircinin fark edebileceği bir mesafe koymasını, rolünü canlandırmak yerine onun başına gelenlere şahit olmuş ve bu şahitliğini seyirciye dile getiren, bunu yaparken kendi fikirlerini de ortaya koyacak biçimde yorumlayan bir anlatım biçimini önermiştir.

“Sorun, oyuncunun kendi projeksiyonunu kavramasıdır. Oyuncu işini yaparken sürekli olarak bir dizi “bilgileri” seyirciye yansıtır; egemen olan odur, hangi bilgiyi daha büyük bir önemle göndereceğine karar veren kendisidir.

Onun kazandığı “uzaklık” işte budur: bilgi verir, sürekli olarak oynadığı rolün arkasındadır: ve “bilgi verdiği bilincindedir”. Nerede olduğunu bilemeyecek biçimde bir şeyin içinde değildir.”³³

Epik tiyatronun oyuncusu seyirciye kendi kimliğini sürekli hissettirerek ve oynadığı rolün içinde bulunduğu durumlarla ilgili kendi kişisel yaklaşımını da tarif ederek özdeşleşme olanağını ortadan kaldırır. Dolayısıyla oyunculuk biçimi de yabancılaştırmanın önemli bir ögesi haline gelir.

3.1.12. Gestus

Oyuncunun kendi rolüyle ilgili düşüncelerini, durumla ilgili yorumunu ve oyunun aktardığı öykünün karşısında takındığı tavrı seyirciye aktarmak için kullandığı temel yöntem gestus olarak adlandırılan jestler ve davranışlar bütünüdür.

“Karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşma alana jestlerin alanı diyoruz. Bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi toplumsal bir Gestus tarafından belirlenmiştir. (...) Gestus’a dayanan bu anlatımlar çoğunlukla karmaşık ve çelişkili nitelik taşıdıklarından, tek bir

³² Brecht,1993,**a.g.e.**,s.74.

³³Denis Bablet,Mehmet Ulusoy’un tiyatrosu Eğretileme ve Gerçek,Tiyatro Anadolu (1990),s.82.

sözcükle yansıtılamazlar; bu durumda sanatçı, zorunlu olarak yoğunlaştırılmış betimleme sırasında hiçbir şey yitirmemeye, tersine bütün yapıyı güçlendirmeye dikkat etmek zorundadır.”³⁴

Oyuncu böylelikle role, rolün diğer rollere ve öyküye karşı takındığı tavır; seçimlerini ve bu seçimlerin kişiler arası ya da toplumsal gereklerini seyirciye tarif eder. Dolayısıyla oyuncu, metnin söylediğini farklı açılardan da değerlendirmeyi olanaklı kılacak davranış ve tavırları bulgulamak ve seyirciye göstermek zorundadır.

Epik tiyatronun oyuncusu, metnin kendisinden beklediğinin daha fazlasını ortaya koyan ve ortaya koyduğu bu davranış ve jestlerle metni ve öyküyü tartışmaya açan yaratıcı ve yorumlayıcı bir unsurdur.

“Yazarın dünyası tek ve biricik dünya değildir. Birden çok yazar vardır. Oyuncu dünyayı olduğu gibi yazarın dünyasıyla özdeşleştirmekten kaçınmalı, kendi dünyasıyla özdeşleştirmekten kaçınmalı, kendi dünyasıyla yazarın dünyasını birbirinden ayırıp bu ayrımı sahnede sergilemelidir.

(...)Yazarın dünyasına böyle önemli bir tutumla yaklaşan oyuncudur ki, onun dünyasının sınırlarını, biçimini ve yadsınabilirlik derecesini saptayabilir. Seyircilerin ilgi ve dikkatine buyur eder bunları. Yazarın dünyası karşısında takınacağı jestik tutum, hayret eden bir kişinin tutumudur. Kendisi hayret etmiş bir kişi gibi davranır, seyircilerin de aynı şekilde davranmasını sağlar.”³⁵

Bu oyunculuk biçimi elbette duygularından arındırılmış, mekanik, soğuk, öğretmen edasında ders veren bir yavanlık içermez. Ancak, ne gösterilen duyguların esiridir, ne de olup bitenlerin farkında olmayan, içinde sürüklenip giden bir oyun kişisidir. Bedeninde sahte acıların, duyguların yoğunluğunu seyirciye aktaracak gerilimlerden ve pozlardan uzak duran, aktardığı olayın farkında ve onu son derece ince ayrıntılarla düşünülmüş bedensel jestler ve davranışlarla başka açılardan düşünülebilecek, başka yorumlara da izin verecek, zengin, iyi tasarlanmış bir biçimde sergiler.

“Yabancılaştırma efekti, oyun duygulardan soyutlanması sonucunu doğurmaz, sahnede yansılanan kişinin duygularıyla çakışması gerekmeyen duyguların oyunda yer almasını sağlar.

Yani üzüntüyle yüz yüze gelen seyirci sevinç, öfkeyle yüz yüze gelen nefret hissedebilir. Ama

³⁴Brecht,1993, **a.g.e.**,s.85.

³⁵B.Brecht,Oyun Sanatı ve Dekor,(Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.),s.11-12.

dış belirtilerin seçilmesi ve seyirciye sunulması da, oyuncunun yansıladığı duyguları kendi içinde yaşamasını engelleyip, ilgili duyguların seyircide uyanmasına fırsat vermeyecek biçimde gerçekleştirilir, Epik Tiyatro'da.(...) Diyelim oyuncunun dışı karşı takınacağı soğukkanlı tavır, aldığı bir haber ya da öğrendiği bir gerçek dolayısıyla kapılacağı korkunun yabancılaştırılmasına olanak verir. Bu tür bir oynayıp daha sağlam bir nitelik taşıyıp, düşünen bir varlığa daha çok yaraşır ve büyük ölçüde insan sarraflığını, yaşam tecrübesini ve toplum bakımından neyin önem taşıyıp, neyin taşımadığını sezebilecek keskin bir zekâyı gerektirir. Hiç kuşkusuz böylesi bir oynayıp da bir yaratı eylemi söz konusudur; ne var ki, yüksek aşamada, yani bilinç düzeyinde gerçekleştiğinden daha yüce bir yaratıştır, bu.”³⁶

Seyirci sahnedeki oyuncuyu izlerken yaptığı şeyler kadar, yapmadıklarının da kendine gösterildiğini ve nedenlerin altının çizildiğini açıkça görmeli ve bu konuda fikir yürütmelidir.

Seyirci sahnede gerçekleşen hiçbir olayın, hiçbir eylemin, hiçbir durumun alternatifsiz olduğunu düşünmemelidir. Böylelikle durumların hangi koşullar çerçevesinde hangi gerekçelerle ortaya çıktığını görerek, hangi koşullarda başka türlü olabileceğini saptayabilir ve öykünün sonucunun mutlak olmadığını kavrayabilir.

Gestus kavramı ayrıca oyuncunun rolüne tarihselleştirilmiş bir kişi olarak yaklaşımını ve rolünü bu mesafeden sergilemesini olanaklı kılan bir anlatım yoludur. Oynadığı role öncesi ve sonrasını bilerek yaklaşan, rolün davranışlarının gerekçelerini, kararlarının altında yatan sebepleri bilen oyuncu artık role toplumsal koşullar çerçevesinde analiz edilmiş bir vaka olarak bakar.

“Kitle olaylarının ya da, savaşlarda ve devrimlerde olduğu gibi, dış dünyanın çok büyük değişimlere uğradığı olayların canlandırılmasında bu nokta, özellikle önemlidir. İzleyici, bütün konumu ve bütün akışı önünde sergilenmiş olarak bulabilir. (...) oyuncu, sanki canlandığı kadın içinde bulunulan çağı sonuna kadar yaşamış da, şimdi anılarında yineliyor, yola devam edişe ilişkin bilgilerinden yararlanıyor ve söz konusu zaman (...) parçasına ilişkin açıklamaların içinden yalnızca önem taşıyanları anlatıyor gibi oynadığı takdirde, yukarıdaki konum gerçekleşebilir, çünkü önem taşıyan önem kazanmış olandır. Bir kişinin “özellikle bu kişi” ve “şu yaşanan andaki belli kişi” diye yabancılaştırılması, ancak oyuncunun karakterin kendisi, temsilin de olayın kendisi yanılmasıyla gidilmezse olasıdır.”³⁷

³⁶Brecht,1981,a.g.e., s.29-30.

³⁷Brecht,1993,a.g.e.,s.75.

Kullandığı jestler ve takındığı tavırlarla bu verileri ve analizini seyirciye aktaran oyuncu, seyircinin de izledikleriyle kendi yaşadığı toplumsal koşullar ve durumlar arasında bağ kurmasını olanaklı kılarak tarihsel bakışın oluşmasını sağlar. Artık özdeşleşmeden uzak, izlediği durumun alternatifleri üzerine düşünen ve tarihselleştirilmiş bakış açısıyla kendi yaşamsal ve toplumsal koşullarına yönelik bağlar kurabilen seyirci, bütün bu verilerin analizini yaparak kendi hayatına dair değişmez gibi görünen koşullara yeni ve üretken bir bakışla yönelebilir.

3.1.13. Brecht Estetiğinin Yapıtışı: Gestus

“Epik tiyatro jسته dayanır [gestisch] (...)Jest onun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir.”³⁸

Gestus, sadece oyunculuk kapsamında düşünülebilecek bir kavram olmaktan öte epik tiyatro araçlarının tümünü içine alan ve bu araçların estetiğini belirleyen geniş bir kavramdır.

“Böylece oyunculuk sanatının kardeşi olan bütün sanatlara burada davetiye çıkartılmaktadır; amaç, hepsinin içinde kendilerinden vazgeçecekleri ve yitip gidecekleri bir “toplu sanat eseri” oluşturmak değildir; öngörülen bu sanatların, oyunculuk sanatıyla birlikte, ortak görevi kendi yönlerinden desteklemeleridir; birbirleriyle ilişkileri ise, birbirlerini yabancılaştırmalarından kaynaklanmaktadır.”³⁹

Temel olarak sahnedeki her anlatım aracı, anlatılan öyküye oyuncunun takındığı tavra benzer bir biçimde yaklaşır. Örneğin, dekor mekânı oluştururken, mekânın kendisini yanılsama yaratacak biçimde oluşturmaktan çok, öyküde vurgulanmak istenen temel düşünceye ve bu düşüncenin ortaya koyacağı durumlara vurgu yapacak şekilde gereksiz tüm ayrıntılardan arındırılmış, kullanılan her parçanın anlamsal olarak değer taşıdığı salt görsel estetiğe yönelmeyen, durumların ve koşulların anlamsal olarak desteklendiği bir öge olarak ele alınır. Ki bu da, epik tiyatronun dekor anlayışının da bir gestusu olduğu anlamına gelir.

³⁸W.Benjamin,Brecht'i Anlamak,(Çev.H.Barişcan-G.İşisağ,2.basım,İstanbul:Metis Yay.,2000.),s.17.

³⁹Brecht,1993,a.g.e.,s.103.

“Asosyal Baal’in Yaşamöyküsü için hazırladığı dekorda, büyük dekoratör Caspar Neher, örneğin oyunun sonuna doğru bir bez parçası üzerine çekilen sulu boya bir çizgiyle bir ormanı vermek gibi açıkça sergilediği bir savsaklıktan yararlanmış, çevrenin Baal tipine karşı ilgisinin kayboluşunu ima yollu dile getirmeye çalışmıştı. Yani dekor, kahramana karşı ilginin zamanla sönüp gittiğini gösteriyor, ancak bunu artistik bakımdan ustalıklı biçimde gerçekleştiriyordu. Dolayısıyla dekoratörün didaktik nitelikte büyük gestus’ları gerçekleştirebileceğini söyleyebiliriz”⁴⁰

Ayrıca dekorun, sahnede sentetik bir dünya taklidi yaratmaktan çok anlamlara yönelik inşa edilen yapısı, seyircinin tiyatrodaki olduğu ve bir oyun izlediği fikrini desteklemesiyle de belli bir uzak açıda tutar.

“Sahnenin başına konup seyircinin “Ne?” sorusundan “Niçin?” sorusuna yönelmesini sağlayacak başlıkların kullanılması, sahnedeki olaylara karşıtlık içindeki projeksiyonlardan yararlanması, ışıldıkların ve müzik araçlarının gizlenmeyerek açıktan açığa sergilenmesi, herkesçe çok iyi bilinen oyun yerlerinin yabancılaştırılarak asıl toplumsal önemlerine dikkatin çekilmesi, bütün bunlar seyircinin gerçekçi bir gözlem için zorunlu tavrı takınmasını sağlar. Kasıtlı yoldan bir kavram karmaşasının yaratıldığı, duyguların bilinçli ya da bilinçsiz bozmacalara (tahrif) konu edildiği dünyamızda da böyle bir tavır enikonu gereklidir.”⁴¹

Aynı şekilde müzik kullanımı da epik tiyatro için çok önemli bir araçtır. Müziğin atmosfer yaratan, oyunu destekleyen, sahnelerin ve kişilerin müzikle iç içe geçtiği alışıldık kullanımının aksine epik tiyatrodaki müzik, akışı kesen, öyküyü tartışmaya açan başka boyutlar katan, sahnelerin dramatik yapısını işitsel bir karşıtlıkla yabancılaştıran, böylelikle seyirciyi oyunun akışına kapılıp gitmekten alıkoyan en önemli yabancılaştırma öğelerinden biridir.

“Müziğe gelince, o da kendisinden genellikle beklenen ve onu düşünme yetisinden yoksun bir hizmetçi düzeyine indiren eşit kılma eylemine karşı koymalıdır. Bir yorum içermedikçe, “eşlik” etmemelidir. Olaylar sırasında çevresini saran atmosferden arınma yoluyla kendini “dile getirmekle” yetinmemelidir.”⁴²

Müzik oyuna, şarkılar aracılığıyla anlamsal olarak, durumlara değişik açılardan yaklaşılabilecek bağımsız bir öğe olarak da müdahale eder.

⁴⁰ Brecht,1994,**a.g.e.**,s.87.

⁴¹ Brecht,1994,**a.g.e.**,s.105.

⁴² Brecht,1993,**a.g.e.**,s.99.

“Her zaman özellikle gösterilmek istenen eşlik eden genel gösterme gestus’unu, izleyiciye yöneltilen müzikli mesajlar şarkılar aracılığıyla vurgular. Bu nedenle oyuncular şarkıya “geçmemeli”, ama onu öteki öğelerden açıkça ayırmalıdırlar”.⁴³

Oyuncu rolün dışında bir tavırla söylediği şarkıyla, rolüne yönelik farklı bir düşünce ifade eder. Gestus olarak epik müzik, seyircinin algısını ve dikkatini başka bir estetikle uyararak alternatif bakış açıları elde etmesini sağlar.

“Öykünün yorumlanması ve uygun yabancılaştırmalar aracılığıyla izleyiciye iletilmesi, tiyatronun ana işlevidir. Ve her ne kadar oyuncuyla ilintisiz hiçbir şeyin yapılmaması gerekiyorsa da, oyuncunun kendisi her şeyi yapmak zorunda değildir. Öykü, oyuncularıyla, dekorlarıyla, maskaları yapanlarca, terzilerce, müzisyenler ve koreograflarca, yani tiyatronun bütünü tarafından yorumlanır, ortaya çıkarılır ve sergilenir. Bu sayılanların hepsi sanatlarını ortak girişimin çatısı altında birleştirirler, ama bu arada doğal olarak kendi bağımsızlıklarından da vazgeçmezler.”⁴⁴

Tüm bu sahneleme araçlarının hem kendi içlerinde hem de bir araya geldiklerinde bütün olarak oluşturduğu anlamsal ve estetik yapının temel taşı gestus kavramında buluruz. Dolayısıyla epik tiyatrodaki en önemli gestus’u olarak öyküyü vurgulamak kaçınılmazdır.

“Her şey öykü’ye bağlıdır; öykü, teatral gösterinin yüreğidir. Çünkü neyin tartışılabilir olabileceği, ancak insanlar arasında olup bitenlerden çıkarılabilir. Oyuncunun sergilediği özel bir insan her ne kadar sonuçta olup bitenlerden daha fazlasına uygun düşmek zorundaysa da, bunun başlıca nedeni, olayın belli bir insanın çevresinde gerçekleştiği takdirde daha çarpıcı bir nitelik kazanmasıdır. Tiyatronun büyük girişimi olan öykü, gestus’a dayanan bütün olayları kendinde barındıran bir yapıdır; bu yapı bundan böyle izleyicinin eğlencesini oluşturacak bildirimleri ve itkileri içerir.”⁴⁵

Tüm bu araçların bir araya gelip aktardığı öykü, içerdiği durumların hem kendi içlerinde, hem de bütünde meydana getirdiği ilişkiler ve yönelimler bütünü ile pek çok neden sonuç ilişkisinin bir araya getirildiği ve bu koşulların değiştirildiği takdirde başka durumların açığa çıkabileceğinin işaret edildiği bütünsel bir gestus’u oluşturur.

Bu gestus epik tiyatronun, topluma, toplumsal koşullara ve o koşulları var eden ekonomik, politik, sosyal olaylara takındığı tavidir.

⁴³ Brecht,1993,**a.g.e.**,s.99.

⁴⁴ Brecht,1994,**a.g.e.**,s.98.

⁴⁵ Brecht,1994,**a.g.e.**,s.65.

3.2. Sahnelemenin genel çerçevesi

Tiyatro sanatı yaşamsal özünü ve gücünü estetik ve eğlendirici boyutları kadar, yaşamın yakıcı sorunlarıyla iç içe olma özelliğinden alır. Seyircisiyle kurduğu içten bağ bu özün sanatsal ve yaşamsal alanda, ne kadar verimli olduğuna bağlıdır. İzleyiciyi kendi yaşantısından koparıp bir yanılsamalar dünyasına sokmayı hedefleyen tiyatro biçimi bu özün en önemli ayağını kaybederek yaşayan bir ilişkiden çok göz boyayan, hipnotize etmeye çalışan biçimci bir sanatsal etkinlik olmaktan öteye geçemeyecektir.

Teknolojinin her alanda baş döndürücü bir hızla ilerlediği günümüzde, toplumdaki her birey, gündelik yaşantısının her anında hayret uyandırıcı yanılsamalarla karşı karşıya gelmektedir. Sinema sanatı, bilgisayar teknolojisinin ulaştığı zengin olanaklarla hayal gücümüzün ötesinde dünyaları, olayları en gerçekçi biçimde karşımıza getirmektedir. Çağımızda insanlar, evlerindeki koltuktan kalkmadan dünyanın başka bir köşesindeki bir müzeyi gezebilmektedir. Günümüzde gerçeklik hissi yerini yapay olanla çoktan değiştirmiştir. Bu koşullarda Tiyatro sanatının bildik illüzyon anlayışıyla seyirci üzerinde yaratabileceği etki ancak alaycı, yarım ağızlı bir gülümseme olabilecektir.

Oysa tüm bu gelişmelerin ve bu değişimin içerisinde değişmeden kalan şeyler de vardır. Toplumsal yaşantının ekonomik, siyasal, kültürel ve ahlaki pek çok koşulu, yaşam biçimi ve teknoloji kadar hızlı değişip gelişmemektedir. Bugünün insanı artık kendi yaşantısını zorlaştıran ekonomik ve politik sistemdeki aksaklıkların, ilkel değerlerin neden değişmediğini, teknolojinin, bilimin, çağdaşlaşmanın insan yaşantısına yapay olarak değil de gerçek anlamıyla neden yansımadağının cevabını bulmaya her zamankinden çok ihtiyaç duymaktadır.

Bu noktada tiyatro sanatının hayatın gerçek sorunlarına içtenlikle odaklanan itici gücü büyük önem kazanır. İzleyicisiyle paylaşacağı haz Brecht'in dediği gibi, değişmez, etkilenemez gibi görünen durumların aslında değişebilir, etki edilebilir koşullar olduğunu fark etmek ve kendi yaşantısı üzerinde görünenin ardındaki gerçeği görebilmekten gelecektir. Bunun için izleyici karşısına bir tiyatro eseri ile çıkma iddiasındaki sanatçıların öncelikle bu içtenliğe ve bu bakışa ihtiyaçları vardır.

Artık tiyatro sanatının sorumluluğu, gerçeğin sahnede olduğu yanılısamasını bırakıp seyircinin yaşamındaki yanılısamaların ardındaki gerçeği göstermek olmalıdır. Brecht'in Epik Tiyatro Kuramı'nda hedeflediği en temel nokta da budur.

Dolayısıyla bugün aynı amaçla, aynı kaygıları taşıyarak bir Brecht oyunu sahnelendiğinde “bu hedefe ulaşabilecek miyiz?” sorusu sorulabilir. Bu sorunun cevabı üzerine düşünürken Brecht'in kendi sözleri yol gösterici olabilir:

“Epik tiyatronun bir ülkede uygulanması, teknolojiye belli bir düzeye erişilmesinden başka, yaşamsal sorunların açıkça tartışılıp çözüme ulaştırılması için toplumda güçlü bir ilginin uyanmasına ve ters doğrultudaki tüm eğilimlere karşın bu ilginin sürdürülüp elden çıkarılmamasına bağlıdır.”⁴⁶

Brecht'in bu sözünden epik tiyatro kuramının hangi nitelikte toplumlara yönelik kurulmuş olduğunu anlaşılmaktadır. Bu durumda ortak problemleri yaşayan ancak ortak özelliklere sahip olmayan seyirci kitleleri ya da toplumlar için Brecht'in kılavuzluğu temel hedefler göstermekten öteye gidemeyecektir.

Brecht'in epik tiyatro kuramını ve bu kurama göre yazılmış oyunlarını yine bu kurama göre tarif edilmiş sahneleme ve oyunculuk biçimleriyle tekrar etmek yararsız olmanın ötesinde, Brecht'in değişime açık, yenilikçi bakışına da aykırı olacaktır. Bu konuda karşılaştığı pek çok benzer örneğe Brecht'in yaklaşımı “Bir Oyuncuya Mektuplar” adlı yazısından alıntılanan bir bölümde görülmektedir.

“Bakıyorum da tiyatroya ilişkin yazılarımın pek çoğu yanlış anlaşılıyor. Bunu, özellikle düşüncelerimin doğruluğunu bildiren mektuplardan ve basında çıkan yazılardan görüyorum. İlgili mektup ve yazıları okuyunca, “sizinle tamamen aynı kanıdayım, iki kere iki beş eder” Cümlesini okuyan bir matematikçi gibi hissediyorum kendimi. Öyle seziniyorum ki, dediklerimden bazılarının yanlış anlaşılması, herkesçe bilindiklerini varsayarak bunlardaki kimi noktaları açıklamayışımdan ileri geliyor.

İleri sürdüğüm düşüncelerin hepsi değilse bile çoğu, oyunlarımın doğru dürüst seyirci önüne çıkarılabilmesini sağlamak için kaleme alınmış notlardır. Bu da onları bir heykeltıraşın, heykelinin nerede ve nasıl bir altlık üzerine oturtulması gerektiğine ilişkin açıklaması gibi bir yavanlık ve soğuklukla donatıyor. Sanki heykeltıraştan heykelini nasıl bir hava içinde yarattığı

⁴⁶ B.Brecht, Epik Tiyatro. (Çev.K.Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997),s.36.

konusunda açıklamalar beklenmiş, oysa heykeltıraş bunun ancak güçlüklerle anlaşılabilceği bilgiler sunmuştur.”⁴⁷

Görüldüğü üzere Brecht, yazılarında ve uygulama notlarında yer alan bilgilerin başkalarınınca temel doğrular kabul edilip aynen uygulanmaya çalışılmasının doğurduğu sonuçlardan rahatsızdır.

Doğaldır ki Brecht epik tiyatro kuramını, yaşamsal sorunların çözümüne yönelik hedeflediği temel noktalara ulaşmak için bir yol haritası olarak kurgulamıştır. Ve aynı zamanda yaratıcı bir sanatçı, usta bir yönetmen olarak yazdığı oyunlar ve yaptığı sahnelemelerle tiyatro sanatına unutulmaz eserler kazandırmış, estetik olarak da çağdaşlarını ve kendinden sonra gelenleri yoğun olarak etkilemiştir.

Ancak unutulmamalıdır ki; yol haritası bir kenara bırakıldığında ortaya çıkan eserler onun sanatçı kişiliği ve estetik bakış açısının ürünleridir. Yukarıda Brecht'in sözleri bize aynı yol haritasıyla çok farklı estetik biçimlere ve yaratıcı uygulamalara ulaşmanın mümkün olabileceğini göstermektedir.

Bu bakış açısından hareketle epik tiyatro kuramının, bizi ulaşılması hedeflenen noktaya götürebilecek bir harita olarak düşünülmesi fikrini kabul ederek, ancak bu haritanın farklı bir ülkenin haritası olduğunu unutmadan, bu ülkenin koşullarını göz önünde bulundurarak en uygun yolu bulmak ve hedefe ulaşmak sahnelemenin temel çerçevesini oluşturacaktır.

Bu doğrultuda oyunun her ögesi; metin, oyunculuk, dekor, kostüm, ışık, müzik, ayrı ayrı ve bütün olarak bu hedefin etrafında yapılandırılacaktır.

⁴⁷ Brecht,1997,**a.g.e.**,s.36.

3.3. Rejinin temel ilkeleri

3.3.1. Kolektif Performans

Rejinin anlamsal ve estetik hedefleri doğrultusunda, dokuz kadın, yedi erkekten oluşan oyuncu kadrosunun, her sahnede farklı rollere, farklı görevlere geçerek; oyuncu eksenli sahneleme anlayışını temsil boyunca sürdürmeleri, oyunculuk performanslarını rollerin dar çerçevesinden kurtarmakta, dolayısıyla oyunun bütününe kavramaya ve ayakta tutmaya yönelen bir enerji ortaya koymaktadır.

Oyunun başlangıcından sonuna dek, farklı biçimlerde de olsa, hiçbir oyuncu kolektif üretim anının dışına çıkmaz ve hep yüksek konsantrasyon halindedir. Birinci sahneden son sahneye kadar devam eden rollerde, her sahnede farklı bir oyuncu farklı bir rolü devralmakta, o rol için tasarlanan yapı ve hareket sistemini sorumlu olduğu biçimde gerçekleştirmekte, başka sahnede başka bir role geçmekte ve o sahne için yapması gerekeni devralmaktadır. Böylece bütün oyuncular, bu döngü içinde, rollerine odaklanmaktan çok yapının bütününe odaklanmakta ve bütünü yaratacağı etkiye katkıda bulunan kolektif bir üretimin parçası olduklarını unutmadan oynamaktadır.

Oyuncuların rolleri değişerek oynamalarının, metne eklenmiş olan Öndeyiş'te vurgulanan anlamsal yapıya da katkısı olduğu düşünülmelidir. Öndeyişte belirtilen "kişilerin yoktur bir önemi, çerçevelerdir var eden o dönemi" görüşü, rejinin roller üzerindeki uygulamasının temel hareket noktası olarak görülebilir. Ana izlek ve aktarılmak istenen düşünceye hizmet edecek oyunculuk çizgisi korundukça, oyuncuların değişmesi; seyircileri, oyunun anlamsal vurgusu ile ilgili düşünsel olarak sürekli tetikte tutmakta ve yeni sahnede yeni oyuncunun süreci ne şekilde sürdüreceği merakı ve ilgisi ile konunun ve anlam zincirinin bağlantıları hep taze ve diri kalmaktadır.

Böyle bir uygulama ayrıca, seyircinin oyun boyunca bir ya da birkaç büyük roldeki oyuncunun performansına kapılmasını ve anlamdan öte oyuncunun yapabileceği gücünü takip etmesini de önleyerek oyunun anlamsal yoğunluğunu ön plana almış olmaktadır.

3.3.2. Kolektif Enerji

Kolektif enerji sahne etkinliğinin kendine özgü etkisini bireysel enerjinin götürebileceğinden çok daha üst noktalara taşıyabilme gücüne sahiptir. Doğaldır ki her oyuncunun fiziksel ve duygusal malzemesi farklıdır ve bu farklılıklar sahnede yan yana geldiğinde oldukça belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır. Kolektif bir sahnesel üretimin gücü uyumlu ve ortak enerjiye sahip bir topluluğun varlığıyla yakalanabileceğinden, topluluğu oluşturan oyuncuların fiziksel ve duygusal enerjilerini ortak hedeflerle uyumlu ve dengeli bir yapıya yönlendirmek kolektif üretimi de güçlü kılacaktır. Bu nedenle, koreografiden sahne geçişlerine, rollerin hareket sistemlerinden rolü dışındaki bir oyuncunun sahnedeki varlığının enerjisel ve bedensel olarak belirlenmesine kadar, ortak bir yapı oluşturmak çok daha büyük bir etki sağlayacaktır. Kendiliğindenlik ve gelişigüzellik hissini ortadan kaldıracak bu sağlam disiplinli yapı, seyirci açısından da rahat, kendini akışa bırakmış bir izleme biçiminden çok, yapının bir parçası olduğunu hisseden diri, uyanık bir katılım sağlayacaktır.

3.3.3. Eşzamanlı Eylem

Oyunda kullanılan müzikler ve şarkılar tamamen oyuncuların o anda-oyun esnasında, çok sesli icra edecekleri bir biçimde, enstruman eşliği yerine insan sesinin kullanılmasıyla gerçekleştirilecektir. Bu oyuncular için, hem dans edip, hem müziği icra edip, hem de şarkıyı söylemek anlamına gelmektedir. Gösterinin bazı kısımlarında, tarif edilen bu oyun sırasında icra biçimine, eşzamanlı olarak oyun da eklenmektedir.

Hiçbir enstrumandan ses almadan, kimi kez beş sesli müzik parçalarını, doğru zamanlamayla, doğru icra etmek gerçekten zorlu bir iştir. Bu çok odaklı ve riskli uygulamayı başarılı bir biçimde yapabilmek için tüm ekibin oldukça yüksek dikkat ve konsantrasyona ihtiyacı vardır. Rejinin temel ilkeleri bağlamında her öge, oyuncu grubunu daha yoğun bir uyum ve daha güçlü bir birlikteliğe doğru kanalize etmektedir.

Seyirci tarafından bakıldığında, müzikal açıdan böyle bir performansla karşı karşıya olan bir seyircinin tüm dikkati elbette gerçekleştirilen sıra dışı becerinin

üzerinde olacaktır. Böylece, şarkılarla oyunun anlamsal olarak aktarılmak istenen bölümleri, dikkati odaklanmış izleyiciye daha net bir biçimde aktarılacaktır.

3.3.4. Kayıp Zamanın Tasarımı

Sahne değişimleri, gerek gerçekleştiren oyuncuların hareket sistemlerindeki belirlenmişlikle gerekse müziklerin kullanımıyla birer koreografik bölüm gibi tasarlanmıştır. Böylece oyunun sahne değişimleri ve benzeri nedenlerle zorunlu olarak kesintiye uğradığı zamanlar, oyunun gevşediği ve oyuncuların gösterinin dışına çıktığı, seyircinin ilgisini bir sonraki sahne yeniden toplamak zorunluluğu doğacak biçimde kaybettiği serbest, boşlukta bölümler olmaktan çıkarılmıştır.

3.3.5. Bütüncül Oyun

Tüm bu ilkelerin yeniden bir araya gelmesi ile ortaya çıkan performans, disiplinini, gücünü bir an bile yitirmeden, her anı kendine özgü etkilerle donatılmış, oyuncunun kolektif üretimine odaklı zengin bir gösteri niteliğini yakalamayı amaçlamaktadır.

Bu amaca ulaşılması sahnedeki gösterinin en ince ayrıntısına kadar düşünülüp, tasarlanıp, uygulanmasından gelen belirgin teatral gücü ki bu güç hem sahnede gerçekçi bir oyunun kendiliğindenlik hissini tamamen ortadan kaldırarak, izleyiciyi de benzer bir güce ve kapılıp gitmek yerine dikkatle takip etmek durumuna sevk eder, hem de oyuncuları oyunun bütününe dair sürekli bir uyanıklık ve dikkat içinde tutar. Böylece oyuncu rollerini ve performansa yönelik sorumluluklarını içinden geldiği gibi yüzeysel bir algıyla değil, tam bir kavrayış ve yorumlayışla uygular ki bütünlüklü yapının etkisini yaratabilmek için sorumluluğunu yerine getirebilsin.

Bu ilkeler doğrultusunda uygulanacak rejinin yaratması hedeflenen etki, seyircinin gerçekçi bir gösterinin yaratacağı yanlısama hissinden bütünüyle uzaklaşması ve metinden gelen anlamsal yapıyı dinamik bir sunumla, tetikte takip etmesidir. Bu etkinin olabildiğince güçlü sağlanması için rejî anlayışı, görsel zenginlik, dekor,

kostüm, ışıklandırma gibi teknik etmenlerin olanca yalınlaştırılmasıyla, oyuncuların kolektif performansına yüklenmiştir. Gerçekçilik yoktur ama gerçeklerin çarpıcı bir biçimde dile getirilişi vardır. Bu aktarma biçimi, seyirciyi anlatılanın karşısında aktif tutmaya yönelik uyarıcı bir nitelik taşımaktadır.

3.4. Rejinin anlamsal kurgusu

Rejide kurgusal olarak üzerinde durulan en önemli hedef, pek çok değişik parçalardan oluşan ve bu parçaların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan anlamsal bütünlüğün, seyircinin gözleri önünde tamamlanmasıdır. Seyirci karşısında kendisine gösterilen parçaları kendisi birleştirmeli ve her parça yapıya eklendikçe bütünün oluşturduğu anlama ulaşmalıdır.

Bu tamamlama işini etkin bir biçimde gerçekleştiren seyirci, hem oyunun önemli bir parçası olacak ve edilgen, pasif halde olmayacaktır; hem de her aşamada gelişen anlam üzerinde düşünce geliştirebilecek yaşamsal gerçeklerle ilgili yargılar oluşturabilecektir. Bu seyirci açısından ayrıca bir haz kaynağı yaratacaktır.

3.4.1. Giriş Bölümü:

Bütün oyuncuların topluca seyirciyle karşılaştıkları bir açılış sahnesi, daha en başından oyunsu mantığı seyircinin algılaması için gereken etkiyi amaçlamaktadır. Ayrıca bu sahnede yer alan öndeyiş, dans ve şarkı hem içerikleri hem de uygulanış biçimleriyle seyirciyi oyunun aktif bir parçası olarak davet anlamını içermektedir.

Giriş bölümü oyunun anlamsal bütünlüğüne ulaşılabilmesi için, seyirciye oyuna ve dolayısıyla sunulacak tarihsel gerçeklere hangi perspektiften yaklaşması gerektiği konusunda anahtarlar vererek oyun ve seyirci arasında konvansiyonel bir ilişki kurmaktadır.

3.4.2. Sahne 1

Bu sahne orijinal metindeki üç sahenin, anlamsal amaçlar doğrultusunda harmanlanması ile oluşturulmuştur. Birinci sahne boyunca Hitler ve Nazi Partisi, Alman Büyük Sermaye Grupları ve Alman siyaset otoritesi arasında kurulan çıkar, tehdit, kandırmaca ilişkilerinin verildiği bir yapı kurgulanmıştır.

Sahnenin bölgesel aydınlatma yöntemiyle bölümlenmesiyle iki ayrı mekânda iki ayrı grubu görürüz; Karnabahar Tröstü ve Arturo Ui'nin çetesi. Sahnenin sağında ve solunda yerleşen bu iki grup, dört anlatıcı geçişiyle birbirlerini etkileyen girişimlerini seyircinin nedensel bağları oluşturabileceği bir şekilde sergilerler.

Sahnede aktif olan grubun oyunu sürerken diğer grubu durumlarının getirdiği genel ifadeleri yansıtacak oyunun içinde ama daha pasif bir halde görürüz. Işıktaki oyunun aktif olmayan tarafını karartma yoluna gidilmez.

Anlatıcı her grubun geçişini tarihsel süreç içindeki olgularla izleyiciye açıklayarak yapar. Bu arada bir sonraki geçişte gruba eklenecek yeni oyun kişileri sahnede oyuna katılmak üzere yer alırlar. Böylelikle seyirci hem oynanan oyunu izler hem de oyunu oynayan oyuncu grubunun oyunu nasıl adım adım ilerlettiğini de görür. Her hazırlığı, eklenecek her yeni parçayı gören izleyici, takip ettiği oyuna nasıl bir katkıda bulunacağını bilmediği bu yeni parçanın eklenişini ilgi ve merakla takip edecek ve anlamsal bütüne ulaşmada aktif olma durumunu hiç bırakmayacaktır.

Dört tablo boyunca, dürüstlük, kâr, güç ve iktidar kavramları üzerinde durularak karmaşık bir durum tartışması da yaratılır. Belediye başkanı erdem ve iktidarı elinde tutmakta, kâr ve gücün baskısını ve arzusunu bize göstermektedir. Sermaye grupları kâr ve gücü elinde tutmakta, çıkarları için iktidarı arzu etmektedir. Arturo Ui ve çetesi gücü elinde tutmakta, iktidarı arzu etmektedir. Belediye Başkanı'nın kâr arzusuyla erdemi elinden çıkarmasıyla, iktidarın da artık kârı ya da gücü elinde tutanlara doğru kaymaya başlaması kaçınılmaz olacaktır. Bu dört tabloda vurgulanan bu kavramsal durum ilerleyen sahnelerde önemli açılımlar sağlayacaktır. Bu açıdan sahnelerin birleştirilmesi bu vurguyu güçlendirmektedir.

3.4.3. Sahne 2

Belediye Başkanı Dogsborough'un Karnabahar Tröstü ile yaptığı çıkar temelli anlaşmanın üzerine bir de kendisine hediye- rüşvet verilen bir sayfiye evini de kabul ettiğini anlatan sahne başı, artık Başkan Dogsborough'un içinden çıkması zor bir durumda olduğunu vurgulamaktadır.

İnsanların hayallerini süsleyen zenginliklere ve refaha ulaşmak için en önemli değerlerini, erdemlerini bir kenara bırakmak zorunda olması gerçeğiyle yüzleşmektedir.

Bu sahnede Arturo Ui ile Başkan Dogsborough doğruluk, erdem ve güç, iktidar kavramları üzerinden bir düelloya girerler.

Dogsborough ironik bir biçimde kendi çıkarı için hiçe saydığı değerleri Ui'nin amaçlarının önüne set olarak çekmeye çalışır. Ui ise Dogsborough'un bildiği tüm kirli çamaşırlarını ortaya dökmekten çekinmeyecek kadar hırslıdır.

Ui'yi sahne boyunca hırsıyla hedefine odaklanmış, her yolu deneyebilecek, kontrolsüz, nevroitik, şiddet eğilimli bir yapıda görürüz. Çıkarları önünde durabilecek hiçbir değer tanımamaktadır. Dogsborough ise durmadan erdem, dürüstlük gibi değerlere vurgu yapmakta ancak bu arada da çıkarını kollamaya çalışmaktadır. Sahne bu iki yaklaşımın aslında aynı sonuca götürecek farklı yollar olduğunu vurgulamaktadır.

Görsel olarak da bu izlek vurgulanmıştır. Sahne boyunca koltuğundan kalkmayan hareketsiz, etkisiz bir Dogsborough'a karşılık, kudurmuşçasına yerinde duramayan, sınırlarına hâkim olamayan, saldırgan bir Ui görülür.

Zaman zaman Dogsborough'un üzerine yürümekten, boğazına sarılıp saldırmaktan ya da yalvarıp ayaklarına kapanmaktan geri durmaz. Dogsborough ise gururlu ve sağlam tavrını korumaya çalışır.

Seyirci, dengesizleştikçe saldırgan, ısrarcı, tuhaf davranışlarla küçüldükçe güçlenen Arturo Ui'nin karşısında, inançlı, erdemli, dik durmaya çalıştıkça güçsüzleşen Dogsborough'u görmektedir.

Böylelikle kişilerin meziyetleri, özellikleri olumlu ya da olumsuz yönde de olsa önemini yitirmekte, koşulların kişileri varetmesine vurgu yapılmaktadır.

3.4.4. Sahne 3

Kredi yolsuzluğuyla ilgili Belediye Meclis Soruşturma Komisyonu'nun önüne çıkan Dogsborough ve Karnabahar Tröstü yetkilileri, içinden çıkılması güç bu durumdan Arturo Ui'nin yöntemleriyle sıyrılırlar. Ui'nin çözümleri, elbette çıkacak her engeli ortadan kaldırmak biçimindedir. Tanıkları öldürtür, belgeleri yok eder, rakip ya da yandaş ayırmadan herkese gözdağı verir. Herkesi sindirerek amacına ulaşır.

Bu sahnede baskıcı, şiddet destekli gücün, siyasi destek ve ekonomik güçle birleşmesinden doğacak koşulların herkes için, mutlaka tehdit edici olacağı vurgulanmaktadır.

Soruşturma boyunca silahlı gangsterler, komisyon başkanı ve üyeleri ile tröst yetkililerini sürekli baskı altında tutacaklardır. Ui kendi düşüncelerini tartışmaya açık olmayacak biçimde ortaya koyacak ve tek doğru olduğunu herkese dayatacaktır. Tüm kişiler soruşturmanın temel meselesinden çok kendi canlarının derdinde olacaklardır. Dogsborough ise sessizliğini bozmadan, küçülmüş bir biçimde koltuğunda oturmaktadır.

3.4.5. Sahne 4

Arturo Ui'nin siyasi gücü arkasına alarak kendini güvende hissetmesi, onu artık toplulukları yönlendirmek, liderlik vasıfları konusundaki eksiklerini gidermek ve gerçek bir lider olmak için harekete geçirir.

Eski bir aktörden dersler aldığını görürüz. Komik gelecek kadar abartılı ve yapmacık davranışlara yönelmesine rağmen bunun küçük insanları etkileyeceğini ve kendisini daha büyük bir dikkat ve saygıyla karşılayacaklarını düşünmektedir. Oyuncu ile çalıştıkları hareketler ve konuşmalar Arturo Ui'nin oyunun bu anına kadar gelen davranışlarında sadece ipucu veren küçük ayrıntılar olarak görülebilen, ancak dağınık ve dengesiz davranışların içinde eriyen Hitler'e özgü hareketlerin netleşmesine, belirgin bir biçimde tercih edilerek kullanılmasına neden olacaktır. Arturo Ui'nin tarihsel süreç olarak Hitler'le kurulan koşutluğu bu sahneden itibaren davranışların benzerliğiyle de desteklenecektir.

3.4.6. Sahne 5

Bu sahnede Arturo Ui ve çetesinin, Chicago'da tüm ticari ve siyasi faaliyeti kontrol altına almak üzere tehdit, baskı ve şantajla her kesimden topluluğu sindirdiği vurgulanmaktadır.

Manavlar, tröst temsilcisi, Belediye Başkanı bu sahne boyunca Ui'nin yoğun baskısı altında tutulur.

Uzun söylevlerle tehditler savururken, karşı görüşleri kundaklamalar, silahlı şiddet olayları ile susturmaya yönelir.

Faşizmin kirli ve acımasız yönünün belirginleştiği bir sahnedir.

3.4.7. Sahne 6

Depo kundakçılığı davasının görüldüğü mahkeme sahnesi dört tablo halinde oluşturulmuş, her tablo şarkı ve danslarla birbirine bağlanmış ve anlamsal olarak da şarkı sözleri ve koreografik açıklamalarla güçlendirilmiştir.

Birinci tablo her ne kadar kesin deliller ya da tanıklar olsa da hukuk sisteminin baskıcı rejimlerde haklıyı değil güçlüyü kollayacağını vurgulamaktadır.

İkinci tablo, hukuk sisteminin ikiyüzlü yaklaşımının vurgulandığı, koşulların gerektirdiği hallerde haklının haksız konuma getirilebildiğinin gösterildiği bir yapıdadır.

Üçüncü tablo, mahkemenin gerçeklerin üstünü örtmek için çabalamasının saçmalık boyutunda gösterildiği bir yapıdadır.

Dördüncü tablo, baskıcı faşist güçlerin, hukuk sistemini kendi çıkarları doğrultusunda nasıl bir kuklaya çevirdiğini vurgulayan, istediği açıklamayı isteği kararı uygulatan yapısını vurgular.

Dört tablo boyunca her tablo geçişinde sahnede yer alan farklı toplumsal kesimleri ve yapıları temsil eden gruplar, haklı ya da haksız olsunlar kendilerine dayatılan yaklaşım biçimine uygun davranmaya başlayacaklar ve bu kaçınılmaz

davranış biçimi, faşizmin toplumu birörnek düşünme ve davranmaya zorlaması gerçeğine vurgu yapacaktır. Özellikle koreografik geçişler ve şarkılar bu anlayışı ortaya koymak üzere kurgulanacaktır.

3.4.8. Sahne 7

Bu sahne üç farklı sahnenin bir arada kurgulanması, müzik dans ve şarkıyla bir arada sunulmasıyla oluşturulmuştur.

Güçlenen ve engel tanımayan faşizmin geldiği noktayı vurgulamak ve bu noktaya gelirken nelerin bunu hazırladığını tekrar göz önüne sermek ve daha gidebileceği yerleri göstermek amacıyla kurgulanmıştır.

Belediye Başkanı Dogsborough, Arturo Ui ve adamı Roma, Cicero'lu Kanlar İçinde Bir Kadın'ı sahnede aynı anda görülmektedir. Sahne, bölümlenmiş anlatıların iç içe geçerek, birbirlerini tamamlayacak biçimde sunulması, bunların üzerine de müzik, şarkı ve koreografi ile açıklamalara gidilmesi yoluyla kurgulanmıştır. Bu sahnede anlamsal olarak, siyasi çıkarların, toplumları ne kadar korkunç durumlara sokabilecek, felakete sonuçlanabilecek seçimler yaptırabileceğini ve önüne geçilmesi, durdurulması mümkün olmayacak bu boyutta felaketlerin suçunu kişilere yüklemenin anlamsızlığını vurgulamaktadır.

Seyirciye müzik, şarkı ve koreografi ile yapılan açıklamalarda, Belediye Başkanı'nın ve yaralı kadının dramatik oyunlarının seyircide yarattığı yanılsamacı etkiyi kırarak, algıyı tümüyle anlama yöneltmeyi sağlamak amaçtır.

Bunun için her iki kişi ve Ui'nin anlatıları, müzik, şarkı ve dans aracılığıyla yanılsama etkisinden uzaklaştırılacaktır.

3.4.9. Sahne 8

Cicero'lu gazeteci Dullfeet ve Cicero Karnabahar Tröstü yöneticisi karısının, Arturo Ui tarafından tehdit edilerek sindirilmeye çalışıldığı bu sahnede, Hitler

faşizminin kendilerinden olmayan her görüşü, her anlayışı yok etme refleksinin Almanya sınırlarıyla kısıtlı olmadığı, başka ülkelere de faşizm kıvılcımının sıçramakta gecikmeyeceği vurgulanmaktadır. Arturo Ui'nin Dullfeet'i istediği gibi davranması, aksi takdirde sonuçlarına katlanması gerektiği konusunda son derece katı ve alternatif kabul etmez tavrıyla uyarması sırasında Gangsterlerden oluşan topluluğun uyguladığı hareket düzeni adım adım gerçekleşen Avusturya işgalini temsil etmekte, aslında Dullfeet'in Cicero konusunda Ui'nin karşısında görüşlerini kabul etse bile bir kurtuluş şansı olamayacağı vurgulanmaktadır.

Dullfeet, Ui'nin karşısında değerlerinden ödün vermeden durmayı seçtiğinde Ui ve Adamları şarkı ve dans eşliğinde tüm bu değerlerin alaşağı edileceğini vurgularlar.

3.4.10. Sahne 9

Dullfeet'in cenaze töreni sırasında geçen bu sahnede, arka planda cenaze törenine katılanları, rahip eşliğinde töreni sürdürürken görürüz. Eş zamanlı olarak da önce, iki gangster arasında geçen konuşmadan Dullfeet'in öldürülmesi olayının nasıl örtbas edildiğini anlarız, daha sonra Karnabahar Tröstü'nden iki kişiyle tartışmaya giren gangsterler bir kez daha, olup bitenlerin ekonomik arka planı hakkında vurgu yaparlar.

Daha sonrasında Arturo Ui ve Bayan Dullfeet arasında geçen gerilimli tartışmalardan Arturo Ui'nin kendisini toplumda kabul etmek istemeyenler hakkında son derece sert ve hesap soran yaklaşımına tanık oluruz ki bu da Hitler'in ırkçılık temelli politikalarının ve ideolojisinin vurgulanmasıdır.

Cicero'daki karnabahar ticaretinin korunması için kendisine bağlanması konusundaki ısrarlarına karşı çıkan Bayan Dullfeet'i silah zoruyla ikna eden Arturo Ui, Avusturya işgalinin ardından tehditle seçmenlerin oylarını alarak iktidar olan Nazi Partisi'ne vurgu yapmaktadır.

3.4.11. Sahne 10

Metinde, Manavların toplantısında Arturo Ui ve adamlarının zorbalıklarından bahsedilirken ortaya dökülen yakınmalar, pişmanlıklar, karşı duramamanın suçluluk hissi sahnelemede oyuncuların doğrudan manavlar olarak değil sabit kostümleri içindeki oyuncu kimlikleriyle söyledikleri bir biçimde uygulanmıştır. Bu da daha geniş bir anlamda faşizmin toplum üzerinde yarattığı etkiyi vurgulamayı amaçlamaktadır.

Arturo Ui'nin bu kişilere yaptığı konuşmada kendini toplum tarafından kabul edilen bir kurtarıcı gibi tanıtmayı, baskıcı rejimlerin önderlik vurgusu yaparak topluma kendilerini saygı gösterilmesi gereken birer yüce figür olarak onaylatma arzusuna vurgu yapmaktadır.

Elbette kabul edip etmemek gibi bir seçim hakkı tanınmaz, yapılan seçimde herkes desteklemeye zorlanır. Yasal olarak seçimleri kazanan Ui ve çetesi artık başka kentleri de koruma altına almak için hazırdır.

Nazi Almanyası'nın tüm Avrupa'yı kanlı bir savaşın içine sokan işgalci politikalarına vurgu yapılmaktadır.

Anlamsal olarak vurgulanmak istenirse faşizme uzaktan bakmak ve ses çıkarmamak, onun kapınıza gelmesini beklemekten başka bir şey değildir.

3.5. Arturo Ui'nin önlenebilir tırmanışı

Brecht'in, Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı'nı yazdığı 1941 yılından çok önce Hitler'in yükseliş öyküsüne ilişkin bir oyun yazmak fikrinde olduğu Walter Benjamin'in naklettiği konuşmalarından ve Brecht'in Allert de Lange Yayınevi'ne 1934'te önerdiği "Padualı Giacomo Ui'nin Yaşamı ve Çevirdiği Dolaplar" adlı tasarısı ile ilgili mektuplaşmalarında görülmektedir.

“Bu çalışmam, Padualı Giacomo Ui'nin yaşamı ve Çevirdiği Dolaplar'ın bir taşlamasıdır; bu eski İtalyan tarihçilerinin üslubuna göre yazılmış Hitler'in yükseliş öyküsüdür.”⁴⁸

Çalışma günlüğünden anlaşıldığı kadarıyla, 1935 yılında “Ana” oyununun New York temsili için Theatre Union provalarına katıldığı sırada, Amerikan organize suç şebekelerinin şiddet eylemleri ve mafya savaşları ilgisini çekmiş, böylece Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi'ni bir gangster oyunu olarak yazma düşüncesine varmıştır.

Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı adını taşıyan ilk metni 1941'de Hitler faşizminden kaçarken Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmek için vize beklediği Helsinforgs'ta (Helsinki'de) birkaç hafta içinde tamamlamıştır.

Brecht'in Amerikan seyircisi için tasarladığı bu oyunun İngilizce çevirisi 1941 sonbaharında H. Reynolds Hays tarafından *The Rise of Arturo Ui/Arturo Ui'nin Yükselişi* adıyla yapılmıştır. Daha sonra oyunun Amerika Birleşik Devletlerinde sahnelenmesi için Brecht'in tüm girişimleri sonuçsuz kalmış, ancak 1958'de, Brecht'in ölümünden sonra, Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi adıyla Stuttgart'ta dünya prömiyeri gerçekleştirilmiştir.

Önceleri, Brecht'in oyunun yayınlanması için yaptığı girişimler çeşitli gerekçelerle sonuçsuz kalmış, daha sonra ise Brecht elinde bulunan metinlerin hiçbirinin basılmasına izin vermemiştir. 1941'de yazdığı ilk metinden 1954-56 yılları arasında tamamlanan son daktilo metnine kadar oyun üzerinde farklı zamanlarda, üsluba ve nazım ölçüsüne ilişkin ayrıntılara yönelik değişiklikler, oyun kişileri ve aksiyona ilişkin düzeltmeler yapılmış, ön oyun ilk yazımından sonuncusuna kadar değişikliğe uğramış ve nihayet oyuna bir de son deyiş eklenmiştir.

Ölümünün ardından, Brecht'in arşivinde beş adet tamamlanmış metin bulunmuştur. 1954-56 yılları arasında tamamlanan son metin Arturo Ui'nin Tırmanışı adıyla temel metin olarak kabul edilmiş ve ancak 1957'de Sinn und Form dergisinde Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı adıyla yayınlanabilmiştir.

Oyunun tarihçesi kronolojik olarak aşağıdaki gibidir:

⁴⁸ B.Brecht, Bütün Oyunları,(Çev.Çalışlar-Onay-Selen-Erten,Cilt 9, İstanbul: MitosBoyut Yay., 2000.),s.287.

“10-29 Mart 1941: Arturo Ui’nin Yükselişi’nin ilk yazımı.

Nisan Mayıs başı 1941: İlk metin üzerinde çalışma, Arturo Ui (Dramatik Şiir)
K.Keuner’den adlı yeni bir başlıkla geliştirilmiş daktilo metin.

1953: Arturo Ui’nin Yükselişi başlığıyla üçüncü daktilo metin.

1954-1956: Arturo Ui’nin Yükselişi başlığı altında iki daktilo metnin ortaya çıkışı;
ikincisinde Brecht’in son düzeltmeleri yer almaktadır.

1957: Yazarın ölümünden sonra, Doğu Berlin’de (DDR) yayınlanan Sinn und Form – Bertolt
Brecht İkinci Özel Sayısı’nda oyunun ilk basımı.”⁴⁹

Bertolt Brecht, “kapitalist ortamı, ona güven duyan bir çevrede Hitler’in yükselişiyle açıklamaya çalışan bir deneme” olarak tarif ettiği oyunu Arturo Ui’nin Tırmanışı’nda Büyük Bunalım’ın etkisiyle ortaya çıkan ve gittikçe güç kazanan Amerikan organize suç çeteleri ile Almanya’da Nasyonal Sosyalist Parti’nin kuruluşu ve iktidar oluşu arasında paralellik kurmuştur.

Brecht bu oyunda açıkça; güçlenmek, saygınlık kazanmak isteyen küçük bir çete lideriyken; tehdit, şantaj ve her türlü şiddetle giderek nüfuz alanını genişletmeyi başaran gangster Arturo Ui’nin kişiliğinde, Alman sermaye grupları ile kurduğu ilişkiler yoluyla, Başkan Hindenburg’u tehdit ve şantajla avucunun içine alarak, Prusya’lı sıradan bir onbaşıdan Alman Şansölyesi’ne ve Avrupa’yı kanla boyayan bir diktatöre dönüşen Adolf Hitler’i işaret etmektedir.

Nasyonal Sosyalist Parti’nin kuruluşu ve güçlenerek iktidar oluşu ile ilgili dönüm noktaları oyunda açıkça işaret edilmektedir. Metinde geçen Dok Kredi Skandalı, Başkan Hindenburg’un baskı altında kalıp Hitler’e Başbakanlık yolunu açtığı Doğu Yardımı Skandalı’na; Depo Yangını Duruşması, Hitler’e verilen yetki kararnamesi ve bu yetkiyle tüm muhaliflerini yasal yoldan saf dışı edebilmesi yolunu açmış, 1933 Reichstag/Parlamento Yangını Duruşması’na koşut olarak yazılmıştır. Ayrıca 1933 Parlamento Yangını, 1934’te Nazi’lerin Ernst Rhöm’ün darbe yapacağı gerekçesiyle SA’ları yok ettiği “Uzun Bıçaklar Gecesi” ve Rhöm’ün öldürülmesi, Avusturya Başbakanı E. Dollfuss’un öldürülmesi ve Avusturya’nın Almanya’ya ilhakına da göndermeler yapılmıştır.

⁴⁹ Brecht, 2000,a.g.e.,s.287.

Bu paralelliğin oyun kişileri ve tarihi kişiler arasında da bilinçli olarak kurulduğu görülmektedir. Bir karşılaştırma yapıldığında, Belediye Başkanı Dogsborough, Almanya Cumhurbaşkanı Hindenburg'u; Gangster Arturo Ui ve adamları/çetesi, Hitler ve Nasyonal Sosyalist Parti'yi; Giri, Hitler'in sağ kolu hava kuvvetleri komutanı ve ekonomi Bakanı Göring'i; Roma, SA'ların kurucusu ve kumandanı Ernst Rhöm'ü; Givola, Hitler'in Propaganda Bakanı Goebbels'i; Dullfeet, Nazi'lerce öldürülen Avusturya'nın faşist başbakanı Dollfuss'u işaret ettiği görülmektedir. Bu kişilerin yanı sıra Karnabahar Tröstü'nün Nasyonal Sosyalizm'in ve Hitler'in yükselişine yardımcı olan Alman Ağır Sanayi patronları ve asilzade koalisyonunu, Manavlar'ın ise küçük burjuvaları temsil ettiği görülmektedir.

Oyunun, Brecht'in ölümünün iki yıl ardından,10 Kasım 1958 yılında Stuttgart-Württemberg Devlet Tiyatrosu'nda gerçekleşen dünya prömiyerinden başlayarak metne yönelik eleştirildiği görülmektedir. 1958 Temsili için yapılan eleştirilerin, oyun metninin Amerikan seyircisi ve sahneleri için 2. Dünya Savaşı'nın artçı etkilerinden ve Auschwitz'den çok önce yazılmış olduğu, tarihsel olarak karmaşıklığı ve anakronik oluşu ile alakalı olduğu görülmektedir.

“Metin Auschwitz'den ve 2. Dünya Savaşı dehşetinin tüm acılarıyla anlaşılmasından çok önce, 1941'de Amerikan seyircisi için yazılmıştı. Taşlama için kullanılan araçlar bu tarihsel felaketi göstermiyordu.”⁵⁰

“Ama en önemli itiraz, yapıtın öğretici oyunu ile tarih arasında gidip gelen ikircikli özelliğindedir. Öğretici oyunu sınırlı kalmıştı, ama bu sınırlılığı içinde birçok tarihsel parodilerle, hedefi vurmayan, parabolik kisvesi içindeki açıklamalarıyla yanlış genellemelere yol açıyordu. Tarihsel konunun karmaşıklığı oyunun öğretici yanına hiç de uygun değildi.”⁵¹

Benzer bir eleştiriyi, Brecht 1953'te Arturo Ui'nin Yükselişi'ni B. Slupianek, oyun yazarı L.Kusche ve G. Kunert ile tartışmaya açtıktan sonra Kusche'nin Slupianek'e yazdığı 1954 tarihli mektubunda görmekteyiz. Oyunun tarihsel temellerinin yanlış kurgulandığını düşünen Kusche, mektubunda tarihsel bir oyunun bu kadar dar bir çerçevede tutulmasını eleştirmektedir.

⁵⁰ Brecht, 2000,a.g.e.,s.305.

⁵¹ Brecht, 2000,a.g.e.,s.306.

“(…) Ui, aynı zamanda projeksiyonla yansıtılan yazılar yoluyla Alman tarihinin belli bir dönemine gönderme yapınca (oyunda genel olarak hiçbir biçimde öğreti karakterleri yoktur) o zaman şunu sormak gerekiyor: Halk nerede? ... Taşlama, gerçekçi bir sanat yapıtı olarak bütün gelişmeyi göstermek zorundadır; hele yapıt taşlamalı bir biçimde düzenlenmişse, dramatik ağırlık şimdiye dek altı çizilmemiş ölçü vurgularına, yani durumlara kaydırılmak zorundadır. Bu yalnızca gangsterlerle tüccarlar arasındaki bir çatışma mıdır?”⁵²

Ancak Brecht’in, Kusche’nin eleştirilerini göz önünde bulundurduğu yazısında, oyunun bütün bir tarihsel kesiti ve bu tarihsel kesitin temellerini aktarmak amacını gütmeye başladığı görülmektedir.

“Ui”, bir öğretici oyundur; büyük tarihsel katillere olan hayranlık tehlikesini yıkmak niyetiyle yazılmıştır. Çevre özellikle dar tutulmuştur: Bu çevre, devlet, sanayiciler, asalak soylular ve burjuvalarla sınırlandırılarak daraltılmıştır. Oyun, hiçbir zaman, otuzlu yılların tarihsel kesitinin bütünü ve temellerini vermek için yazılmamıştır. Oyunda proletarya yoktur, daha geniş bir çerçevede de düşünülmedi.”⁵³

3.6. Sahneleme metni: Brecht’in Arturo Ui’si

Sahnelemede öngörülen kurgunun veriminin artması ve seyircilerin oyunu daha etkin izleyerek vurgulanmak istenen unsurları rahatça algılamaları ve üzerinde değerlendirme yapabilmeleri düşüncesinden hareketle oyun metninde Brecht’in yapmış olduğu temel kurgu belirli oranlarda değiştirilmiş, yer değiştirme ve ekleme çıkarmalara gidilmiştir.

Brecht oyunda Hitler’in yükselişini Arturo Ui’nin öyküsü üzerinden aktarırken Alman Nasional Sosyalist Partisi içindeki hesaplaşmalara, kişisel çekişmelere ve çıkar ilişkilerine de yer vermiş, kendi hedeflediği seyirci kitlesi için ilginç gelebilecek tarihsel ayrıntıların arka planlarına ışık tutmuştur. Ne var ki günümüzde Türkiye’de sahnelenecek olan oyun için bunlar seyirciye uzak, anlaması zor, ana izleği takip etmeyi güçleştiren bölümler olacaktır. Bu nedenle belirtilen yan izlekler oyundan çıkarılmış ana çizginin akıcı ve anlaşılır olması öngörülmüştür.

⁵² Brecht, 2000, a.g.e., s.394.

⁵³ Brecht, 2000, a.g.e., s.389,390.

Kimi sahneler ise birleştirilerek birbirlerini etkileyen tarihsel olguların seyircinin karşısına eş zamanlı çıkarılması ve neden sonuç ilişkilerinin netleştirilmesi amaçlanmıştır.

Oyunun açılışında bulunan öndeyiş kullanılmamış, bunun yerine sahnelemenin ve kurgunun genel yaklaşımını seyirciye açıklayan yeni bir öndeyiş eklenmiştir. Ayrıca oyunun sonundaki son söz de çıkarılarak her ne kadar zamanı ve şekli değişse de faşizmin salt bir tehlike olmadığı, gerçek anlamda var olduğu ve bunun toplumlar tarafından kanıksanmış bir olgu haline geldiği vurgulanmıştır.

Brecht'in sahnelere ön yazı olarak eklediği, pankart ya da projeksiyonla gösterilmesi önerilen tarihsel süreçle ilgili açıklamalar, sahne geçişlerinde anlatıcılar kullanılarak doğrudan seyirciye yönelik söylenen açıklamalara dönüştürülmüş, kurgunun izleği doğrultusunda düzenlenmiştir. Böylece görsel odakların yaratacağı karmaşanın önüne geçilerek sahne değişimlerinde anlatıcı oyuncunun seyirciyle kurduğu kontak daha yoğun bir dikkatle tarihsel sürecin oyunla bağlantılandırılabilmesini sağlamıştır.

Anlatıcılar, seyirciye Almanya'daki siyasal ve ekonomik durumla, Hitler'in adım adım iktidara gelişinde yaşananlarla ilgili bilgileri sahne başlarında aktardıktan sonra, benzer durumun Arturo Ui'nin öyküsüyle canlandırılması izleyicinin Almanya'da olan tarihsel gerçekliğin, Amerika'daki gangsterler arasında geçen kurgusal bir yeniden üretimine tanıklık etmesini ve bu iki bilgidен kendilerine ait çıkarımı yapmalarını sağlayacak etkili bir uzak açığa ulaşmasını hedeflemektedir. Bu uzaklık seyirciyi olayların içinde akışa kapılıp gitmekten alıkoyan tarihsel süreçlerle, yeniden üretimini zihinlerinde tamamlayan bir etkinliğin içine almaktadır. Metindeki tüm değişiklikler bu düşünsel süreci kesintiye uğratacak etkenlerin arındırılması, açık kalan noktaların tamamlanması amacını gütmektedir.

Girişte öndeyiş için yapılan ekleme, seyircileri olup biten olaylardan kişileri sorumlu tutan bir bakıştan uzaklaştırıp o kişileri, o konuma ya da o davranışa getiren koşullara odaklanmaları konusunda uyarmayı; kişiler değişse bile koşullar değişmediği takdirde aynı sonuçlara varılacağı düşüncesiyle oyuna bakmalarını amaçlamaktadır. Bu

bakışı taze tutmak amacıyla oyuncular her bölümde rolleri değiştirerek oynamakta, seyircilere öndeyişi bir anlamda oyun boyunca hatırlatmaktadırlar.

3.6.1. Sahne 1-2-3

İlk üç sahne seyircinin karşısına tek bir mekân kullanımıyla ve yer değiştirmelerle bir bölüm halinde getirilmiştir. Böylelikle oyunda yer alan üç temel odak ve durumları aynı anda ve birbirleriyle nedensel bağları kurularak gözler önüne serilmiştir.

Alman sermaye gruplarını temsil eden Karnabahar Tröstü Temsilcileri, Alman başkan Hindenburg'u temsil eden Belediye Başkanı Dogsborough ve Hitler ile Nazi partisini temsil eden Arturo Ui ve adamları bu sahnede dönüşümlü olarak, oyunda aktif olurlar ve tarihsel sürecin gelişiminde hangi girişimlerin olduğunu seyirciye bağlantılı bir biçimde göstermiş olurlar.

1.a-1.b-2-3. sahneleri kapsayan bu blok sahne 1.b sahnesinin 1.a sahnesinin içine alınmasıyla, 3. sahnenin yarısının 2. Sahnenin önüne alınmasıyla dönüşümlü dört bölümlük tek bir sahneye dönüştürülmüştür. Böylece üç farklı odağın aynı süreçte izledikleri yol, seyircinin önünde açıkça yer almıştır. Bu bloktaki her bölüme geçişte anlatıcı tarafından tarihsel sürecin aktarılması neden sonuç bağına kurmuştur.

3.6.2. Sahne 4

Dördüncü sahnenin sonunda Arturo Ui'nin Başkan Dogsborough'u tehdit ve şantajla köşeye sıkıştırdığı sahnede, bu tehdidi vurgulamak, durumu seyirci açısından değerlendirilebilir kılmak amacıyla Brecht'in bir şiirinden oluşturulan bir şarkıya yer verilmiştir. Şiir Dogsborough'un erdem ve dürüstlük maskesini alaşağı etmek için kullanılan bir silaha dönüşmüştür. Böylelikle seyirci Brecht'in insan davranışlarının koşullar karşısında nasıl değişiklik gösterebildiği vurgusuyla sahneyi değerlendirebilecektir.

Şarkının sonunda, orijinal metinde sahneye giren Belediye Meclisi Üyeleri çıkarılmış, Dogsborough'un kendi kendine ve aslında doğrudan seyirciye aktardığı dürüstlük ve çıkar ekseninde gidip gelen sesli düşünceleri eklenmiştir.

Sahne 5'te değişiklik yapılmamıştır.

Sahne 6'da değişiklik yapılmamıştır.

3.6.3. Sahne 7

Orijinal metinde, Sahne 6'nın sonunda Antonius'un tiradını okuyan Ui ile perde arası konmasına rağmen, bu sahnelemede Antonius'un tiradı geçiş parçası olarak kullanılmaktadır. Bir söylev provası olarak Ui'yi bu tiradı okurken görürüz ve bir sonraki sahnede Ui olacak oyuncu yanına gelerek ortak hareketler ve ortak vurgularla 7. Sahne'deki söyleve girer. Böylelikle metindeki Reichstag Yangını Destanı adlı şarkı kullanılmamış, çıkarılmıştır.

3.6.4. Sahne 8

7 Bölümden oluşan mahkeme sahnesi birleştirilerek 4 bölüme indirilmiş ve bu bölümler arasına adalet sisteminin alaşağı edilmişliğini vurgulayan şarkı sözleri eklenmiştir. Metindeki şarkı sözleri kullanılmamıştır.

Ayrıca Mahkeme sahnesinin ilk bölümünün ardından perde arası konulmuştur.

3.6.5. Sahne 9a-9b Ve 10

10. Sahnede yer alan Nazi Partisi'nin iç hesaplaşmasını temsil eden bölümler çıkarılmış, yalnızca Dogsborough'un ölüm döşeginde olması nedeniyle Ui ve adamlarınca hazırlanan düzmece vasiyet bölümü ve Hitler'in Avrupa'yı işgal planlarını temsil eden Ui'nin Cicero kentinin karnabahar ticaretini ele geçirme planlarını anlatan bölümler kullanılmıştır.

Bu bölümler 9a ve 9b sahneleriyle birleştirilmiş, eş zamanlı bir biçimde sahnelenmiştir. Böylece ortada Kanlar İçinde Kadının feryatları ile şiddetin vurgulanması, Dogsborough'un vicdani hesaplaşması ile siyasi yozlaşmanın vurgulanması, Ui ve adamlarının düzmece vasiyeti okuması ile hukukun faşizmin elinde yok olması vurgulanmış ve sahne sonunda da Ui'nin tiradı ile Avrupa'ya yayılan faşizm tehdidine vurgu yapılmıştır.

Sahne 11 çıkarılmıştır.

3.6.6. Sahne 12

Sahne 12'nin sonunda bulunan dört kişilik şarkılı bölüm Ui ve Dullfeet'in söylediği farklı bir şarkıyla değiştirilmiştir.

Sahne 13'te değişiklik yoktur.

Sahne 14 çıkarılmıştır.

Sahne 15'te değişiklik yoktur.

Son deyiş kullanılmamıştır.

3.7. Brecht'in Arturo Ui'si

Uygulanan değişiklikler sonucunda bir ön deyiş, on beş sahne ve bir son deyişten oluşan orijinal metin, bir öndeyiş ve on sahne'ye dönüştürülmüştür. Böylelikle hem olaylar dizisinde seyircilerin takip etmekte zorlanacağı ve vurgulanmak istenen temel düşüncüyü zayıflatabilecek ayrıntılardan arındırılmış, hem de on beş dakika ara ile üç saati aşan yorucu izleme süresi onbeş dakika arayla birlikte iki buçuk saate indirilerek daha makul bir izleme süresine ulaşılmıştır.

Metnin düzenlenmiş hali, Brecht'in Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı oyununun yeni bir yorumlanması niteliği taşıdığından ve bu yorumlanışın gerekleri

doğrultusunda eklemeler ve çıkarmalar yapıldığından artık orijinal oyundan farklı bir yapıya bürünmüş durumdadır.

Metnin orijinal adını kullanmak yapılan tüm değişiklikler sonucunda uygun olmayacak, çünkü bu adı taşıyan metinden farklı pek çok ögeyi içeren bir metinle seyirci karşısına çıkılacaktır.

Bu nedenle hem oyunun yazarı Bertolt Brecht'e tekrar vurgu yapmak hem de Brecht'in Antigone oyununun ideolojik çerçevesini yeniden düzenleyerek oluşturduğu oyunu Sophokles'in Antigonesi'ndeki isim oyununa gönderme yapmak adına oyunun adı Brecht'in Arturo Ui'si olarak değiştirilmiştir.

Düzenlenmiş uygulama metninin sahne sıralaması ve olay örgüsü aşağıdaki gibidir.

3.7.1. Öndeyiş:

Anlatıcı-Oyuncu'nun oyunun açılışında doğrudan seyirciye yönelerek ve sade, süssüz ama içten bir anlatımla oyunun içeriği, oluşturmak istediği bakış açısı ve seyircilere yüklediği sorumluluğu içeren bir bölümdür.

3.7.2. Sahne1:

Anlatıcı:

Bu pasajda anlatıcı oyuncu tarihsel süreci, ekonomik durumu Almanya boyutunda vurgular ve sermayenin içinde bulunduğu dar boğazdan kurtulmak için siyasete yakınlaşma ve kredi koparma çabalarına dikkat çeker.

Bu sahne dört tablonun dönüşümlü oynanması ile oluşturulmuş bir sahnedir ve her tablo arasında anlatıcı bölümleri tablolar arası bağı ve tarihsel süreci açıklar.

Tablo1:

Bu tabloda anlatıcının bahsettiği darboğazdaki sermaye gruplarını temsil eden Chicago'lu Karnabahar Tröstü yöneticilerini görürüz. Yaşanan krizin boyutunu anlatan yakınmaların yanında bir yandan da kendilerinden biri olan bir başka tröst üyesinin güç durumunu fırsat bilip her şeyini yok pahasına elinden almaya çalışmaktadırlar. Köşeye sıkışan batık işadammın pes edip şirketlerini devretmesinden sonra tröstün bu acımasız yüzü kredi koparmak konusunda başarısız oldukları Belediye Başkanı Dogsborough'a dönecektir. Krediyi kendi isteğiyle vermiyorsa, vermek zorunda kalacağı koşulları yaratmak konusunda Tröst'ün planları vardır.

Bu arada gangster Arturo Ui'nin Tröst'ü bu darboğazdan silah ve tehdit yoluyla kurtarma önerisi tartışılır ancak buna yanaşılmaz.

Anlatıcı:

Aynı süreçte Hitler ve partisinin ekonomik ve siyasi başarısızlık içinde olması, Başkan Hindenburg'un Hitler'i muhatap kabul etmemesi vurgulanır.

Tablo 2:

Bu tabloda parasızlık, başarısızlık ve moral bozukluğu içindeki Arturo Ui ve çetesinin durumunu görürüz. Adamları para ve itibarlı işler için yanıp tutuşurken Arturo Ui'nin uzun vadeli hedefler içinde olduğu ve bu hedeflere ulaşmak için güçlü ilişkiler kurması gerektiği gösterilir.

Anlatıcı:

Sermaye gruplarının kriz döneminde yaşadıkları zorluklarla yakından ilgilenmesi için Başkan Hindenburg'a rüşvet niteliğinde bir çiftlik armağan etmesi sermaye-siyaset ilişkisinin arka planını gözler önüne serer.

Tablo 3:

Karnabahar Tröstü üyelerinin Başkan Dogsborough'a çok düşük bir bedelle Büyük Bir Şirketin Büyük Hisselerini Devretmesi Gösterilir. Böylece Belediye Başkanı da Tröst'ün bir üyesi haline gelecek ve yaşanan ekonomik kriz onun da

problemi olacaktır. Artık kredi konusunda Belediye Başkanı da Tröst yetkilileri kadar çıkarıcı bakmak zorundadır. Ayrıca Başkan Dogsborough'a bir de villa hediye edildiğini görürüz.

Anlatıcı:

Başkan Hindenburg'un sermaye çevreleriyle girdiği çıkar ilişkisi ve aldığı rüşvetlerin Hitler tarafından iktidara gelmek için nasıl şantaj malzemesi olarak kullanıldığı vurgulanır.

Tablo 4:

Arturo Ui ve çetesinin Karnabahar Tröstü yetkililerinden birini konuşturarak Başkan Dogsborough'un Tröst ile olan çıkar ilişkilerini öğrenmeleri gösterilir.

3.7.3. Sahne 2:

Anlatıcı:

Alman Başkanı Hindenburg'un Hitler'in başbakan olma çabalarını geri püskürtmesi, buna karşılık hakkında açılacak yolsuzluk soruşturmalarından çekinmesi vurgulanır.

Bu sahnede Belediye Başkanı Dogsborough'un, kendine hediye edilen villa konusundaki büyük endişesi, kredi yolsuzluğu konusunda açılacak soruşturma ile ilgili korkusu aktarılır. Arturo Ui ve adamları Dogsborough'a yaptıkları ziyaret ile kendilerini siyasi gücü ile koruması talebini iletirler. Dogsborough reddeder. Bu noktadan sonra Arturo Ui kartları açık oynar. Hakkındaki tüm yolsuzlukları bildiğini ve tüm bu iddialar ve soruşturmalar karşısında gerekirse zor kullanarak kendisini korumayı teklif eder. Dogsborough önce reddeder ama başka çaresi olmadığını kendisi de görmektedir.

3.7.4. Sahne 3:

Anlatıcı:

Hindenburg'un hakkındaki yolsuzluk ve rüşvet soruşturmalarından aklanması koşuluyla iktidarı Hitler'e vermesi vurgulanır. İktidarı ele geçiren Hitler'in zorbaca yönetimi ile rakiplerini sindirdiği belirtilir.

Belediye meclisince Belediye Başkanı Dogsborough hakkında açılan kredi yolsuzluğu soruşturması gösterilir. Dogsborough, kendisini savunması için yetkiyi Arturo Ui'ye vermiştir. Arturo Ui bu yetkiyi önüne çıkan tüm tanıkları ortadan kaldırarak ve herkese korku salarak zorbaca kullanır.

3.7.5. Sahne 4:

Anlatıcı:

Hitler'in geniş kitleleri etkilemek üzere hitabet yeteneğini ve beden dilini geliştirmek konusundaki uğraşına vurgu yapılır.

Arturo Ui'nin eski bir oyuncudan yürüyüş, duruş, oturuş ve konuşma dersleri almasını ve bunun gerekçelerini görürüz.

3.7.6. Sahne 5:

Anlatıcı:

Hitler'in tüm siyasi rakiplerini ve kendisini desteklemeyen pek çok kesimi ortadan kaldırmak için bahane olarak kullanacağı Meclis Yangını provokasyonuna vurgu yapılır.

Karnabahar Tröstü'nün merkezinde, Manavlar Tröst üyeleri, Belediye Başkanı Dogsborough'un da olduğu bir topluluğun karşısında Arturo Ui artık her türlü işin yürüyebilmesi ve başlarına bela açılmaması için kendisinin koruması altında olmaları gerektiği ve bunun karşılığında da herkesin kazancının yüzde otuzunu vermesi gerektiği

konularında tehditle karışık bir söylev verir. Gelen itirazları sindirmek için adamlarına manav depolarında büyük bir yangın çıkarttırır. Artık herkesin malını ve canını açıktan tehdit etmektedir.

3.7.7. Sahne 6:

Anlatıcı:

Meclis Yangını ile ilgili yargı sürecinin Hitler'in kontrolü altında nasıl düzmece bir biçimde geliştiği vurgulanır.

Sahne 6 yedi tablodan oluşmaktadır. Bu tablolar birleştirilerek dört tabloya indirilmiştir. Tablo aralarında adalet mekanizmasının güvenilirliğini yitirmesine ilişkin sözler içeren şarkılar eklenmiştir.

Tablo 1:

Birinci tabloda sanık olarak belirtilen kişinin olayla ne kadar alakasız olduğu, mahkeme ve gangster çetesinin nasıl birlikte hareket ettiği, gerçeği açığa çıkarmaya çalışan avukat ve mağdurların ne kadar çaresiz kaldığı gösterilir.

Şarkı: birinci geçiş şarkısı

PERDE ARASI

Tablo 2:

Bu tabloda şiddet, tehdit ve yalancı şahitlik gibi çeşitli yollarla gerçeklerin üstünün örtülmesi ve haklıların sindirilmesi gösterilir.

Şarkı: ikinci geçiş şarkısı

Tablo3:

Bu tabloda gangster çetesi ile iddia makamının nasıl ortak hareket ettiği, yargı mekanizmasının saygınlığının nasıl ayaklar altına alındığı gösterilir.

Şarkı: üçüncü geçiş şarkısı

Tablo 4:

Yargı mekanizmasındaki bozukluğun gerek basın tarafından gerekse yargı mensupları tarafından inançla dile getirilmesine, gerçeklerin açıkça ortaya konmasına karşın kendini düştüğü kirli durumdan kurtaramaması ve baskılar altında yanlı davranmaktan vazgeçememesi gösterilir.

3.7.8. Sahne 7:

Anlatıcı:

Alman Başkanı Hindenburg'un ölümü ile iyice güçlenen Hitler'in baskıcı faşist güçlerini komşu ülkelere yöneltmesine vurgu yapılır.

Bu sahne 9a-9b ve budanmış 10. Sahnelerin birleştirilmesi ve eş zamanlı kurgulanmasıyla oluşturulmuştur. 9a'daki kadın, 9b'deki Dogsborough ve 10. Sahne'deki Arturo Ui ve Roma dönüşümlü olarak aynı sahnede yer alır. Aralara durumu destekleyecek ve akışı kesecek durum üstüne değerlendirme yapılmasını olanaklı kılacak şarkı bölümleri eklenmiştir.

Bu sahnede Dogsborough'un tüm olup bitenler konusunda vicdani sorgulamayı da içeren ve gerçekleri ortaya seren vasiyeti ile Ui ve adamlarının bunun yerine hazırladıkları düzmece vasiyet eş zamanlı aktarılırken, feryatlar içinde baskı ve şiddete maruz kalmış halkı temsil eden Kanlar İçindeki Kadın faşizmin kazandığı ivmeyi vurgulamaktadır.

Sahnenin sonunda Ui'nin tiradıyla Hitler faşizminin gerçek yüzü açıkça temsil edilir.

3.7.9. Sahne 8:

Anlatıcı:

Nazi Almanyası'nın sadece ülke içinde değil, başka ülkelerdeki karşıt düşünceleri ortadan kaldırma refleksine vurgu yapar.

Hitler'in Avusturya başbakanına yaptığı baskıyı temsilen Arturo Ui'nin komşu kent Cicero'nun önemli gazetecilerinden Dullfett'i tehditle karışık ikna etmeye çalışması gösterilir. Dullfett'in görüşlerinden vazgeçmemesi üzerine tehdidin baskıya, baskının şiddete dönüşmesi temsil edilir. Sahne sonunda Arturo Ui Dullfett'i öldürtür.

3.7.10. Sahne 9:

Anlatıcı:

Avusturya'nın işgalinin ekonomik arka planına vurgu yapılır.

Arturo Ui'nin Dullfett'in cenazesinde karısı ile Cicero'nun karnabahar ticareti üzerine pazarlık etmesi gösterilir. Bu pazarlık elbette sadece kendi çıkarlarını önemli tutan baskıcı ve tehdit dolu bir pazarlıktır. Faşizmin insanlık değerlerini ayaklar altına alışı temsil edilir.

3.7.11. Sahne 10:

Anlatıcı:

Hitler'in Avusturya'yı işgalinden sonra bütün Avrupa'ya yayılan işgal dalgasına vurgu yapılır. Faşizmin bir toplumun değil, toplumların zarar görmekten kaçamayacağı bir olgu olduğuna işaret edilir.

Chicago ve Cicero'nun manavlarının Arturo Ui ve adamlarının baskıları karşısında geldikleri kötü durumdan yakınmalarını görürüz. Giderek artan şiddet ve tehdit hiçbir umut bırakmamıştır.

Bu durumun üzerine Arturo Ui'nin silah zoruyla siyasi gücünü perçinlemesi, tehditle tüm oyları alarak iktidarını güçlendirmesi umudu iyice yok etmektedir. Artık Ui'nin final tiradında vurgulanan biçimiyle kanatları altına alması gereken çok kent vardır.

3.8. Oyunculuk

Sahnelemenin oyunculuk ayağı, teknik ve estetik açıdan çok farklı anlatım araçlarını bir arada kullanmayı gerektirecek biçimde kurgulanmıştır.

Oyuncular üstlendikleri rollerin icrasının yanında, oyunun müziklerini canlı olarak, o anda sahnede icra edecekler, şarkıları söyleyecekler, dansları ve çeşitli hareket gruplarını uygulayacaklar, sahne geçişlerini ve çeşitli teknik değişimlerin uygulanmasını stleneceklerdir.

Bütün bu farklı uygulamalar, kendi içerindeki estetik ve anlamsal bütünlükleri ile bütünün oluşturacağı estetik ve anlamsal yapıya sıkıca eklemlenerek, ortaya eklektik yapının armonik bileşimiyle oluşmuş güçlü bir oyunculuk skoru çıkması hedeflenmektedir.

Her oyuncu, bütünü ayakta tutacak parçalardan biri olduğunu hiç unutmadan, bu farklı anlatım araçlarında üstlendiği sorumlulukları kendi oyunculuk skorunu ön plana almak yerine bütünün oluşturacağı etkiyi sağlamak amacına yönelerek yerine getirmelidir.

Bu aynı zamanda oyuncuyu kendini oynadığı role kapılıp içsel coşkusunun peşinden gitmesine de engel olacak, rolüne, oyuna ve anlatılan durumlara hep bilinçle ve anlama vurgu yapmaya çalışarak gerçekleştirilecek bir performans düzeyini açığa çıkaracaktır.

Tüm bu anlatım araçlarının belirtilen bilinç ve dikkat düzeyinde gerçekleştirilmesi seyirciyi de son derece ayrıntılı ve oyunsu bir yapıyla karşı karşıya olduğu düşüncesinden hiç uzaklaştırmayacak, değişken anlatım biçimleri ve oyunculuk performanslarıyla, seyirciyi kendini akışa kapturmaktan alıkoyacaktır.

Dikkati sürekli uyarılan seyirci, öykünün içinde olma hissine ynelmeyecek, hep izleyen, gözleyen hem anlama hem anlatıma belli bir uzaklıktan bakan konumda olacaktır.

Btn oluşturan anlatım araçları kendi içerinde de parçalara ayrılarak, bu anlatım araçlarının ve uygulanmalarının seyirci tarafından salt sahnesele hüner

düzleminde algılanmasının önüne geçilecektir. Seyirci anlamı parçaları takip ederek bütüne ulaşınca bulgulayacak, böylece performansın etkisi estetik etkileyciliğin yaratabileceği, anlamın geri kalması tehlikesinden kurtarılacaktır.

Rollerin oynanışında izlenecek parçalanmış anlatım biçimi, her bir rolün her sahnede farklı oyuncu tarafından oynanması ile gerçekleştirilecektir. Bu yöntemle ulaşılması hedeflenen etkiler şunlardır:

- 1- Bir rolün her sahnede farklı oyuncular tarafından oynandığını gören seyirci, oyuncu ile rol kişisi arasında belirgin bir ayrım hissedecek akış içinde rolle oyuncu arasında özdeşlik kurmaya yönelmeyecektir.
- 2- Rol kişinin öyküsüyle her sahnede rol kişinin öyküsünü anlatan farklı oyuncunun öykünün gelişimine yaptığı katkıyı belirgin bir biçimde görecektir ve öykünün ilerleyiş nedenlerini açıkça saptayacaktır.
- 3- Kimi rollerde yer alan oyuncuların seyirci üzerinde yaratması muhtemel hayranlık etkisinin anlamın önüne geçmesi engellenecektir.
- 4- Oyunun vurgulamayı hedeflediği, büyük suçların kişilere atfedilmesinin yanlış olduğu düşüncesi, oyunda da kişiler değişse de rollerin ve öykünün devam edeceğinin gösterilmesiyle pekiştirilmiş olacaktır.
- 5- Bu değişken yapı, oyuncuların sürekli yer değiştirmesi, seyirciyi karşısındakinin oyuncu, izlediğinin oyun olduğu düşüncesini hep aklında tutacak, özdeşleşmeye olanak tanımayacaktır.

Müzikler ve şarkıların icrasında oyuncular sahne geçişlerinde ya da sahnelerin içlerinde anlatımı destekleyecek anlamı geliştirecek biçimde kullanılan bu aracı tek tek üstlerine düşen parçaları uygulayarak çok sesli zengin bir müzikal yapı oluşturacaklar, böylelikle parçadan bütüne varan yapı biçimi burada da seyirciye açık ve net bir biçimde hissettirilecektir. Salt insan sesiyle icra edilecek müziklerde oyuncunun seyircinin karşısında çıkardığı seslerin oluşan bütünle armonik bir bütüne ulaşması yine oyunsu mantıkla uygulamaya vurgu da yapacaktır.

Şarkılar yine oyuncuların oluşturduğu müziğin üzerine söylenecek, sözlerin anlamsal katkısı öyküyü desteklerken, kolektif biçimde üretilen müzikal anlatım biçimi,

alışılmışın dışında bir estetik haz yaratarak seyircinin ilgisini oyuna daha çok odaklayacaktır.

Danslar ve hareket düzenleri de oyuncuların müzik, şarkı ve sahnelerde birlikte gerçekleştirdikleri diğer bir anlatım aracı olarak hem anlamsal vurgular taşımakta hem de genel oyunculuk uygulamasının içinde hem oyuncunun hem de seyircinin gösterinin akışı içinde dikkatini ve öyküye mesafesini uyarıcı bir uzaklıkta tutmaktadır.

Bütünsel oyunculuk performansının ortaya çıkmasını sağlayan roller, müzikler, şarkı ve danslar öykünün aktarılmasını etkili ve alışılmış, kanıksanmış bakıştan uzaklaştırarak sunmayı hedeflemektedir.

Bunların dışında oyunun başladığı andan bitişine dek, tüm geçişlerde rollere giriş ve çıkışlarda, sahne değişimlerinde, dekor değişimlerinde oyuncuların görevler almaları, seyirciyi ayrıntılı hazırlanmış bir gösterinin öykü dışı anlarında sürdürülmesine yönelik kurguyla karşı karşıya getirmektedir. Seyircinin bir gösteride olduğunu hiçbir an unutmayacak biçimde öykü dışı anları da dikkatle izlemesi için hep uyarılarak izlemeye davet edilecektir. Bu amaçla her oyuncunun öykü dışı anlardaki davranışları ayrıntılı bir biçimde saptanmış, gösteriyi icra eden oyuncu topluluğunun kolektif bütünlüğü aralıksız devam ettirilmiştir.

3.8.1. Rollerin İcrası

3.8.1.1. Arturo Ui:

Arturo Ui rolü, oyunda dokuz sahnede yer almaktadır. Dokuz farklı kadın oyuncu tarafından canlandırılan rol hem bir kişi olarak vurgulanmamış toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulların yarattığı bir figür olarak ele alınmış, hem de cinsiyet faktörü de seyircinin gözü önünde ters yüz edilerek kişiye vurgu yapılmadığı, belirgin bir ayırımın ortadan kaldırılmasıyla güçlendirilmiştir.

Arturo Ui'nin gelişen ekonomik politik durumlardan yararlanarak ve çevresindeki güçlerce desteklenerek artan gücünü, yükselişini ve bu süreçte aldığı farklı konumları belirtmek için her sahnede görev alan oyuncu rolün süreç içindeki gelişimini vurgulayacak yeni bedensel ve davranışsal eklemeler yaparken aynı zamanda da rolün genel yapısı içinde korunması gereken tipik özelliklerini ortak bir biçimde sürdüreceklerdir. Yapılan çalışmalarla tüm oyuncular bedensel ve davranışsal ifadelerinde Arturo Ui'nin Hitler ile koşutluğunu vurgulayacak çeşitli ifadelerini kendi bölümlerinde kullanacaklar oyunun sonuna kadar gelen süreç içinde giderek Hitlerin bilinen tavrına varacak bir gelişimi seyirciye göstereceklerdir.

Arturo Ui'yi oynayacak oyuncuların kendi sahnelerinde kullanacakları ve Hitler'e gönderme yapacak hareketlerin saptanması ve çalışılması sırasında Hitler'in kalabalıklar önünde yaptığı konuşmaları sırasında her zaman kullandığı jestlerden on iki tanesi saptanmış ve çalışılmıştır.

Oyunun öyküsünün ilerleyişi doğrultusunda bu jestlerin her sahne için belirlenmiş olanları oyuncu tarafından kullanılmış ve ilerleyiş içinde jestler birbirlerine eklenerek Hitler'in davranışlarının bir benzerine doğru gelişmiştir.

Böylece Arturo Ui'nin başlangıçtaki kontrolsüz, sarsak tavrından sonunda Hitler'in otoriter katı tavrına varılacak, bu gelişimin hangi nedenlerin sonucu olduğu açıkça seyircinin gözü önüne serilecektir.

Arturo Ui'nin yer aldığı sahnelerdeki icrasında oyuncuların aşama aşama gerçekleştirecekleri bedensel ve davranışsal hedefler şu şekilde tespit edilmiştir:

3.8.1.1.1. Sahne 1

Bu sahnede Arturo Ui ekonomik açıdan son derece zor duruma düşmüş bir gangster çetesini, harekete geçmek konusunda kararsız, yılgınlık içindeki şefi olarak karşımızdadır.

Oyuncu bu durumu vurgulamak için sahne boyunca yerinden kalkmadan oynar. Yardımcısının kendisini harekete geçirmek için ısrarla dile getirdiği tüm telkinlere ve

planlara karşın Ui sadece yakınmakta ve kendini sağlama alamamaktan şikâyet etmektedir. Oyuncu bu yakınma anlarında bedensel olarak keskin hareketler, kasılmalar kullanır. Böylece Ui'nin içinde var olan hırsı ve bu hırsı açığa çıkarabilecek adım atılabilecek şeylere vurgu yapar. Bunlar Ui'yi koruma altına alabilecek ekonomik ve siyasi güçlerdir. Kendi yapması gerekenler konusunda konuşurken ise enerjisiz, sarsak hareketler kullanır. Bu da yükseliş sürecinin Ui'nin kişiliğinin dışında gelişebileceğini vurgulamaktadır (**EK 6.10**).

Oyuncu birinci sahnede Hitlerin saptanmış jestlerinden iki tanesini kullanmaktadır. Biri el hareketi olarak, diğeri ise kolları bağlama hareketi olarak karşımıza çıkar. Ancak bu hareketler henüz belirgin biçimde Hitler'in hareketlerine benzemez, sadece aynı hareketin bozulmuş bir uygulansıdır. Böylece Hitler'in ilerideki net ve keskin tavırlarına ulaşılması konusunda bir başlangıç aşaması özelliği taşır (**EK 6.14,16**).

Konuşma biçimi hırslı, sınırlı vurgularla kurulmuş ancak güçsüz ve etkisiz bir ifade yaratması için kesik ve titrektir. Sesin iniş çıkışları gelişi güzel ve özensizlik hissi yaratır.

Sahnenin sonunda Belediye Başkanı ve Karnabahar Tröstü arasındaki çıkar ilişkisini öğrenmesiyle eline geçen koz Ui'yi harekete geçirecek etken olur. Oyuncu ilk kez ayağa kalkıp yürür ancak adımları yine de sarsaktır duruşu da dik değildir.

Davranış ve ifade olarak birinci sahne boyunca oyuncu Ui'nin liderlik vasıflarından ne kadar uzak, çetesini peşinden sürükleyebilecek güce ve cesarete sahip olmayan biri olarak göstermeye yönelik bir uygulama içindedir.

Bu seyircinin bakışını Ui'nin yaptıklarına değil, bunları yapmasını mümkün kılan nedenlere yöneltecektir.

3.8.1.1.2. *Sahne 2*

Bu sahnede Belediye Başkanı'nın yolsuzlukları hakkında bilgiye sahip olan Ui, siyasi gücü arkasına almak amacıyla Başkana Şantaj yapar.

Daha enerjik bir biçimde oynayan oyuncu, yine de yürüyüş ve hareketlerdeki sarsaklık ve dağınıklığı sürdürmektedir.

Belediye Başkanı'nın karşısına adamlarıyla çıkan Ui, adamlarının disipline edilmiş eş zamanlı hareketlerine hiçbir zaman uyum sağlayamaz ve onları yönlendirmek konusunda da başarılı olamaz.

Oyuncu adımlarındaki dağınıklığı adamlarıyla uyum sağlamayacak şekilde kullanır. Adamlarının sert tavırları karşısında irkilerek, onları yönlendirme konusunda kişisel beceriksizliğe vurgu yapar.

Hareketlerinin yumuşak, sert, hızlı, yavaş gibi çok değişken kullanımı da belirgin bir karmaşa yaratır. Tutarsız ve dengesiz bir kişiye vurgu yapar.

Oyuncunun sahneyi kullanımı da oldukça geniş bir alan oluşturur. Sahnenin her yerine yönelerek, yerinde duramayan, enerjisini kontrol altında tutamayan, kontrolsüz bir hareket kalabalığı yaratır.

Tüm bu tutarsız ve dağınıklıklar konuşma biçiminde de varlığını hissettirir. Fısıltıdan bağırmaya kadar değişen farklı düzeylerde konuşurken otoriter görünme çabası, kelimeleri fazla ezerek konuşmasından ve kimi anlarda nutuk atarcasına konuşmaya yönelmesinden açığa çıkar.

Tonlamalarını belirgin bir biçimde yapaylaştıran oyuncu Ui'nin etkili konuşma çabasının ironik bir sunumunu ortaya koyar. Konuşma ritmi de sürekli değişkenlik gösterir. Hızlı yavaş ve artan biçimlerde konuşarak anlatılan şeyleri kendi içinde saçmalaştırır.

Davranış biçimi olarak bu sahnede oyuncu son derece dengesiz, zaman zaman nevrotik bir Ui ortaya koyar. Çok hızlı bir biçimde değişkenlik gösteren ruh durumları, her yolu denemeye hazır birini açığa çıkarır. Bir an yalvaran, ağlamaya başlayan bir an sonra kin kusan, bir an sonra masumane bir tavır takınan, sakinleşen ve hemen

sonrasında şiddet eğilimi gösteren davranışları son derece keskin, anlık geçişlerle oynayan oyuncu Ui'nin ruhsal durumunu ve yapabileceklerini vurgular.

Oyuncu bu sahnede Hitler'in saptanmış hareketlerinden farklı iki tanesini daha Ui'nin hareketlerine ekler. Henüz iyice netleşmemiş belli oranda bozulmuş haliyle kullanılsa da artık Hitler'in hareketleriyle bağlantı sağlayabilecek niteliktedirler. Özellikle nutuk atarcasına konuştuğu bölümlerde ve sahne sonunda kullanılan hareketler Hitler'e belirgin gönderme oluşturur (EK 6.20).

3.8.1.1.3. *Sahne 3*

Bu sahnede Belediye Başkanı, yolsuzlukları ile ilgili soruşturmada kendisini savunmak üzere Ui'ye yetki vermiştir. Siyasi gücü arkasına alan Ui, hem soruşturmaya ilgili tüm delilleri karartır hem de haklarındaki tüm kirli gerçekleri bildiği Karnabahar Tröstü'ne tehdit oluşturarak ekonomik güce de ulaşır.

Oyuncu bu sahnede kozları elinde tutan daha emin bir Ui gösterir ancak bu kendinden emin tavrı dağınık ve olayları çok iyi kontrol edemeyen bir tavırla sergilemektedir. Hareketleri dağınık ve sarsak olan Ui, sahnedeki otoritesini silahlı adamları aracılığıyla kurar (EK 6.21).

Oyuncu ilk iki sahnedeki oyuncularından farklı olarak hareketlerini kontrol altında tutma çabasını seyirciye hissettirecek şekilde oynamaktadır. Ne var ki bu kontrol fazlaca katılaşmış, neredeyse kasılmalar düzeyinde hareket eden bir Ui gösterir seyirciye. Böylelikle içi henüz çok dolu olmayan bir güç gösterisine vurgu yapılır.

Davranış olarak Ui'de ani bir değişime işaret etmek üzere oyuncu, önceki sahnede sergilenen, neredeyse hastalıklı kişiden daha mantıklı düşünüyormuş, ölçüp biçiyormuş, kararlar alıp uyguluyormuş gibi görünen bir kişiyi göstermeye yönelir. Bunun için kibirli, herkese tepeden bakan tavırlar gösterir. Ele aldığı konuyu inançla araştıran, içten, dürüst bir tavır takınarak diğer görüşe sahip herkesi dürüst ve ahlaklı olmamakla suçlayacak kadar pervasız bir Ui ortaya koyar. Böylelikle farklı her düşünceyi kendi çıkarı karşısında görerek yok saymaya ve yok etmeye yönelen faşist tavrın açığa çıkışına vurgu yapılır.

Konuşma biçimi ve ritmi açısından oyuncu daha yavaş tempolu ve daha keskin vurgular yapılan bir uygulamaya yönelir. Bu sahnede önceki sahnelerde kullanılan ani ton değişiklikleri, tempodaki değişimler kullanılmaz. Yalnızca önemli olduğu düşünülen noktalarda sesini yükseltip alçaltarak dikkati söylenene çekmeye çalışır.

Oyuncu belli yerlerde dikkat çekici susuşlar kullanarak bedensel ifadesiyle diğer oyun kişilerine tehditkâr mesajlar gönderir, ya da söylediklerinin, söyleyeceklerinin anlamlarını güçlendirmeyi hedefler. Böylece Ui'de sözlü ve bedensel ifadenin kopuk yapısından, birbirlerini destekleyen kullanımına yönelik bir aşamaya işaret edilir. Bu Ui'nin güçlenişine dair bir aşama niteliği taşımaktadır.

Bu sahnede oyuncu Hitlerin saptanmış hareketlerinden birini daha Ui'ye ekler. Bu hareket kollarını bağlama hareketidir. Sahne boyunca sık sık kullandığı bu hareketle Ui'nin dağınık hareketlerini kontrol altında tutma çabası gösterilmektedir. Önceki sahnelere oranla daha az bozulmuş biçimde kullanılan Hitler'e ait hareketler güçlenen Ui'yi vurgulayan diğer bir öğedir.

3.8.1.1.4. *Sahne 4*

Ui'nin eski bir oyuncudan yürüyüş, duruş, oturuş, konuşma gibi dersler aldığı sahne, ekonomik ve siyasi güce kavuşan Ui'nin etkili bir lider görünümü sergileyerek kalabalıkları etkileme amacını vurgular.

Bu sahnede Ui'yi oynayan oyuncu, daha önceki sahnelerden gelen dağınık, kontrolsüz hareketleri ders aldığı oyuncunun öğrettikleriyle Hitler'in keskin, kontrollü, belirlenmiş hareketlerine dönüştürür. Seyirci aşama aşama alınan derslerin Ui'de Hitler'e benzeyen sonuçlara ulaştığını açıkça görür. Daha dik bir duruş, gösterişçi tavırda bir yürüyüş, asla kendisini salıvermeyen tetikte bir oturuş, dikkat çekici keskin ve belirgin el, kol jestleri bir bir ortaya çıkar ve prova edilir (EK 6.25,26).

Tavır da giderek daha kendinden emin ve güçlü bir hale taşınır. Seyirci Hitler'e ait saptanmış hareketleri artık net bir biçimde görebilmekte, Ui ile Hitler'i bir arada sunan oyuncunun bunu teknik açıdan altını çize çize gerçekleştirmesinden de gözlemci konumunu yitirmeden analiz eder gibi parçaları birleştirebilmektedir.

Sahnenin sonunda Ui ve ders aldığı oyuncu birlikte çalıştıklarını bir söylev provasında uygularlar, Shakespeare'nin Julius Sezar oyunundan Antonius'un tiradı üzerinde bu uygulama gerçekleştirilir. Oyuncunun yumuşak jestleri Ui tarafından Hitler'in sert, keskin jestleri biçiminde tekrar edilir. Sonuçta oyuncu Ui'yi yalnız bırakır. Ui'yi oynayan oyuncu hem konuşma biçimi hem jestlerle Hitler'i belirgin biçimde göstermektedir.

Antonius'un tiradı Ui'yi oynayan oyuncu tarafından Hitler'in saptanmış hareket ve jestleriyle sergilenirken bir sonraki sahnede Ui'yi oynayacak oyuncu az önce çalışılan yürüyüş biçimini net bir biçimde kullanarak sahneye gelir ve diğer Ui'nin yanında duru.

Her iki Ui aynı anda yanı jestleri kullanarak aynı konuşma biçimi ile eş zamanlı olarak konuşurlar. Biri Antonius'un tiradını sürdürürken diğeri sonraki sahenin açılışında yer alan söylevi oynamaktadır. Antonius tiradını oynayan Ui belli bir noktada tiradı bırakır ve çalışılmış yürüyüşle dönüp giderek bir sonraki sahnede yer alan Ui'ye rolü devreder (**EK 6.27,28**).

Bu kurgusal yer değiştirme seyircinin Ui rolünü oyunun akışı içinde iki oyuncu tarafından eş zamanlı oynandığını görmesi açısından önemlidir. Böylece hem role hem de rolleri icra eden oyunculara olan uzak açı güçlendirilmiş hem de Ui rolünü oynayan oyuncuların teknik hazırlıklarının sahnede gösterilmesi ve oyunun ilerleyişinin bir parçası haline getirilmesiyle Ui'nin genel anlamsal ve yapısal çerçevede değişebilir olmasının ama öykü ve olayların sürmesinin altı tekrar çizilmiş olur.

3.8.1.1.5. Sahne 5

Ui rolünü devralan oyuncu bu sahnede artık belirgin bir biçimde daha net ve emin hareketler kullanarak oynamaktadır. Oyunun başından bu ana dek izlenen dağınık ve sarsak hareketlerden eser yoktur. Her jest, her duruş, her hareket hâkimiyet ve güç göstergesidir. Bu etkiyi sağlamak ve çalışılmış hareketlerle davranan Ui'yi belirgin biçimde ortaya koymak için Hitler'in saptanmış hareketlerinin ayrıntılı kombinasyonları

kullanılmış ve bu kombinasyonlardan oluşturulan setler oyuncu tarafından sahne boyunca sürdürülmüştür (**EK 6.30**).

Konuşma biçimi de çalışıldığı üzere keskin, vurgulu, otoriter tonlar içeren genellikle yüksek perdeden sürdürülen bir şekildedir.

Sahnenin genelinde uzun söylevler biçiminde konuşan Ui, kendinin güçlü bir lider olarak kabul ettirme uğraşısını hissettirecek biçimde tereddüt dolu sessizliklerle kesintiye uğratılarak oynanır oyuncu tarafından.

Oyuncu giderek artan dozda tehditkâr, baskıcı ve öfkesini dizginlemekte zorlanan bir biçimde oynayarak, lider olarak değil tehlike olarak görülecek bir figür sergiler.

3.8.1.1.6. Sahne 7

Ui bu sahenin büyük bölümünde otururken gösterilir. Ancak oyuncu, birinci sahnedeki benzer durumun tersine, oturduğu yerde dinamik, enerjik ve kararlı bir Ui gösterir. Oturuş biçimi dördüncü sahnede çalışılmış olan dik ve gösterişli biçimdedir (**EK 6.39-41**).

Sahnenin sonunda tüm sahne boyunca hissedilen enerjik tavrıyla kalkıp seyircilere giderek artan bir güçle hitap eder (**EK 6.42**).

Hitler'in söylevlerinde karşılaştığımız tavrını oldukça benzer bir biçimde Ui üzerinde uygulayan oyuncu, Ui'nin daha fazla güç arzusunun önünde hiçbir engel tanımayacağına vurgu yapar.

3.8.1.1.7. Sahne 8

Ui ve çetesinin başka şehirlerde de etkinlik sağlamaları ve başka şehirleri de hâkimiyet altına almalarını gösteren bu sahnede Ui oyun boyunca en otoriter haliyle gösterilir. Elindeki siyasi, ekonomik ve silahlı gücü istediği gibi, tereddütsüz kullanan bir diktatör figürü olarak sahnelenir. Oyuncu bu tavrı göstermek için yürüyüş, duruş,

oturuş ve jestlerden oluşan hareketleri birbirleri ile son derece uyumlu ve net biçimde kombinasyonlar oluşturacak şekilde kullanır. Her hareket, her jest en doğru zamanlama ile en uygun şiddette ifade yaratmak amacını yansıtır (**EK 6.47**).

Konuşma biçimi de son derece etkili, otoriter ve kendinden emindir. Hareketleriyle sözleri birbirlerini ifade olarak güçlendirecek biçimde uyumludur. Kendinden emin tonlar kullanarak, konuşma ritmini karşısındakine aktarmak istediği ifadeyi en etkin hissettirecek biçimde değiştirerek, ne yaptığını bilen, zayıf noktası olmayan bir izlenim yaratmayı hedefler.

İkinci sahnede Ui'yi oynayan oyuncunun gösterdiği ve güçsüzlük, dağınıklık ifade eden Ui ile adamları arasındaki hareketsetel uyumsuzluk, bu sahnede kusursuz zamanlamalarla yakalanan tam bir uyuma dönüşmüştür.

Hitler'in saptanmış hareketlerinin bu sahneye dek bütünüyle kullanıldığı sahneler içinde de en belirgin olanı bu sahnedir. Oyuncu neredeyse Hitler'in davranış ve tavrını Ui'nin önüne geçirecek kadar belirginleştirir.

3.8.1.1.8. *Sahne 9*

Bu sahnede Ui öldürttüğü Cicero kentinin en önemli gazetecilerinden birinin cenazesinde, karnabahar ticaretinin yöneticisi olan dul karısını kendisine boyun eğmesi için zorlamaktadır.

Oyuncu önceki sahneden devraldığı Ui rolünü hareket düzleminde Hitler'in saptanmış hareketleriyle sürdürür. Ancak çok daha hırslı, çok daha tehditkâr ve öfkelidir (**EK 6.49**).

Hareketleri anlık enerji patlamalarıyla zaman zaman dağınıklık gösterir. İkinci sahnede Ui'yi canlandıran oyuncunun hastalıklı davranışlarına benzer. Öfke nöbetlerine varan çıkışlar ortaya konur.

Oyuncu hareketlerinin dozunu belli oranda arttırmış, daha büyük daha sert ve keskin bir biçimde oynamaktadır.

Konuşma biçimi de patlamalı vurgularla, sert, köşeli tonlamaların kullanıldığı, zaman zaman bağırışlarla, zaman zaman da hırıltıya varan konuşma biçimleriyle ürkütücü, tekin olmayan bir ifade yaratmaktadır.

3.8.1.1.9. Sahne 10

Ui'yi oynayan oyuncu bu sahnede tüm oyun boyunca farklı biçimlerde, farklı dozlarda uygulanan Hitler'e ait hareket ve tavırların bütün halinde ve neredeyse taklide varacak kadar benzerini gerçekleştirmeye yönelmektedir (EK 6.52,53,54).

Oyun boyunca birlikte süregiden Ui ve Hitler öykülerinin bir araya gelmesi, zaman zaman farklı biçimlerde beliren Hitler ve Ui figürlerinin oyuncu tarafından birleştirilmesi ile vurgulanır. Seyirci görsel olarak Ui kostümünde Hitler'i izlemektedir. Kişilerin ve hikâyelerin birleşmesi asıl anlatılmak istenen şeye, tüm bu koşulların yarattığı faşizme vurgu yapmaktadır.

3.8.1.2. Dogsborough:

Oyunda beş sahnede yer alan Belediye Başkanı Dogsborough, bulunduğu her sahnede farklı bir kadın oyuncu tarafından icra edilmektedir.

Orijinal metinde ve öykünün tarihsel arka planında erkek olan bu figürün de kadınlar tarafından oynanıyor olması ve her sahnede farklı bir oyuncu tarafından icra edilmesi, öykünün aktarmayı hedeflediği kişilerin kim olduğunun önemsiz onları yaptıkları şeylere yönelten nedenler önemlidir düşüncesine vurgu yapan, her şeyi değiştirmek mümkündür nedenler yerinde durduğu sürece aynı şeylerle karşılaşılacaktır fikri ile seyirciyi yüzleştirmenin bir yoludur.

Oyuncular metinde sık sık yaşlı Dogsborough olarak vurgulanan bu rolü, hiçbir gerçeklik yanılsamasına sokma uğraşına girmeden, ne makyajla ne de oynanış biçimiyle yaşına gerçekçi vurgu yapmadan yalnızca davranışlarının nedenlerinin ortaya koyacak

bir biçimde icra etmektedirler. Bu da seyircinin olumlu ya da olumsuz açıdan kişiye yaklaşım onu sorumlu tutmak ya da durumuna çeşitli duygusal yaklaşımlar geliştirmek yerine, nedenler üzerine düşünüp genel perspektiften analizler yapabilmesi amacını taşımaktadır.

Bulunduğu sahnelerin tümünde Dogsborough Koltuğunda otururken oynanmaktadır. Koltuğundan kalkmayan, büyük oranda hareketsiz görüntüsü, öykünün gelişim sürecindeki etkisiz tutumuna vurgu yapmakta aynı zamanda statü ve mevki düşkünlüğünün ve bunları kaybetme korkusuyla açığa çıkan yönelimlerinin de görsel bir ifadesi olmaktadır.

3.8.1.2.1. Sahne 1

Oyuncu Dogsborough'u koltuğunda az hareketle ancak güçlü bir ifadeyle göstermektedir. Otoritesinin güçlü olduğunu hissettirecek biçimde kendinden emin ve dik oturmaktadır (EK 6.12).

Konuştuğu kişilerin yüzüne bakmadan doğrudan bir kişiye değil herkese konuşuyor ve öğütler veriyor izlenimi yaratır.

Sakin ve kararlı görünümünü kendi düşünce biçimine uymayan fikir ve önerilerle karşılaşınca bir anda parlayan, bağırıp kızan bir hale dönüşür.

Konuşma biçimi sürekli önemli şeyler söyleyen bir vaiz gibidir. Hep öğüt verircesine, üstten bakan bir tavırla konuşur.

Öğrencilerine ders veren bir öğretmen gibi tane tane sıralar kelimeleri ve cümleleri.

3.8.1.2.2. Sahne 2

Oyuncu bu sahnede Dogsborough'u Karnabahar Tröstü ile girdiği çıkar ilişkisinin ortaya çıkmasından duyduğu kaygıyı vurgulayacak şekilde koltuğuna biraz daha gömülmüş ve endişeli bir ifade ile oynamaktadır. Sahip olduğu güç ve saygınlığı koruma çabası ve kaybetme kaygısı arasında gidip gelen görünümünü seyirciye belirgin

bir biçimde aktarmak için hem bedensel hem de vokal olarak yükseliş ve alçalışları kullanır (**EK 6.19**).

Sahnenin sonuna gelindiğinde Ui'nin hakkındaki tüm kirli şeyleri bildiğini ve çekinmeden aleyhinde kullanacağını anlayınca bedensel olarak da konuşma biçimi olarak da çaresiz bir görünüm çizer.

3.8.1.2.3. *Sahne 3*

Hakkındaki yolsuzluk iddialarının araştırıldığı belediye meclisi soruşturma komisyonunun karşısında hem Karnabahar Tröstü'yle çıkar ilişkisi hem de Ui ile kendini koruması için yaptığı anlaşmanın getirdiği tükenmişlik ve güçsüzlük oyuncunun koltuğunda neredeyse kaybolmaya çalışan çökük ve hastalıklı bir Dogsborough görüntüsü çizmesiyle vurgulanır (**EK 6.21,23**).

Çevresinde dönen tüm kirli işlerin cinayetlerin biraz daha tükettiği görüntüsüyle oyuncu sahnenin sonunda, oyunda ilk ve tek olmak üzere ayağa kalkar ancak bu çok güçsüz ve karşı koyma izlenimi yaratmayan bir itiraz ifade etmektedir.

Ui'nin pervasızca elini tutup sallaması ve tebrik etmesi sırasında tüm vücudu bu hareketle sarsılır, Dogsborough'un hiçbir gücünün kalmadığı böylece vurgulanır.

3.8.1.2.4. *Sahne 5*

Dogsborough, bu sahnede koltuğunda hiç konuşmadan, kimsenin yüzüne bakmadan hastalıklı bir kukla gibi oynanır, Ui'nin hedeflerine doğru ilerlerken yanında gezdirip kullandığı bir reklam aracı gibidir (**EK 6.29**).

Oyuncu tavır olarak yarı baygın kontrolü dışında gelişen olayları çaresizce izleyen bir ifade sergilemektedir.

3.8.1.2.5. Sahne 7

Bu sahnede oyuncu Dogsborough'u ölüm döşeğinde tüm olup bitenleri sorgulayan, vicdani bir muhasebenin içinde sergilemektedir.

Koltuğunda küçülmüş bedeninin hiç hareket etmediği, sadece acılı yüzünün ve sesinin verdiği ifadeyle vasiyetinde tüm gerçekleri haykırmaya çalışan biçimde oynamaktadır (**EK 6.39**).

Titreyen sesi ve kesilen soluğu ile bu haykırışın da bir işe yaramayacağını seyirciye vurgular.

3.8.1.3. Genç Dogsborough:

Oyunda dört sahnede yer alır, Belediye Başkanı'nın oğludur. Orijinal metinden farklı olarak kadın oyuncu tarafından oynanır. Oyunda değişim yapılmadan tek kişi tarafından oynanan tek roldür. Bununla ilk üç sahnede babasının yanında gördüğümüz bu figürün sonraki sahnede hiç değişmeyen tavırlarıyla gangsterlerin yanında yer almasını vurgulamak ve olup bitenler karşısındaki anlamaktan görmekten uzak kör bakışa sahip olduğu gösterilmektedir.

3.8.1.3.1. Sahne 1

Oyuncu bu sahnede Genç Dogsborough'u babasının arkasında ayakta hareketsiz duran kendi başına var olmayan bir varlık gibi göstermek üzere, olup bitenleri takip etmeden kendi içinde, sadece babasının direktiflerini tekrar eden bir kopya olarak gösterir (**EK 6.12**).

Duruşu güçsüz, pasif bir izlenim yaratacak biçimdedir.

Konuşma biçimi babasının otoritesine yaslanmış bir güven içeren şımarık ifade yaratır.

3.8.1.3.2. *Sahne 2*

Aldığı şan derslerinde öğrendiği kulak tırmalayıcı bir melodiyi durmaksızın tekrar ederken içi boş bir özgüven ifade eder.

Babasının bu sahnedeki kaygılı, tedirgin hali onu hiç etkilemez, kendi dünyasında olanlardan uzak, kendi kendinedir.

Oyuncu bu sahnede Genç Dogsborough'u ilk sahneye göre babasından daha bir kopuk gösterir. Şarkısını söyler, söylemediği anlarda da bedeninde şarkının ritmini yansıtacak şekilde hareketler yaparak durumdan ve babasından kopukluğu vurgular.

3.8.1.3.3. *Sahne 5*

Bu sahnede Genç Dogsborough Ui ve adamlarının direktifleriyle şarkısını söyler. Bu onu babasının gölgesi olduğu sahnedeki benzer durumu Ui ve adamlarının tarafında göstermesi anlamı taşır.

Oyuncu sahnede olup biten hiçbir şeyle ilgilenmez sadece şarkısı ve şarkısını topluluk önünde söyleyebilmenin utangaç gururu vardır her halinde.

3.8.1.3.4. *Sahne 6*

Mahkeme sırasında savcının talebi üzerine tekrar şarkısını söyler. Bu kez daha az utanarak daha bir gururla söylemektedir. Yargıcın tahammül edemeyip susturması karşısında büyük bir şok yaşayarak acılar içinde gangsterlere sığınır. Oyuncu son derece şuarsuz kurulmuş gibi her istenileni yapan kabul eden bir figür halinde sunar Genç Dogsborough'u.

Bu gelişimi içinde Genç Dogsborough durmadan tekrarladığı saçma şarkısıyla, peşinden gittiği zevkleri ve yaşama biçimlerinden başka bir şey düşünmeyerek körü körüne şuarsuzca baskıyı, şiddeti destekleyen küçük burjuva davranışını seyircinin gözü önüne serer.

3.8.1.4. Daisy:

Oyunda üç sahnede yer alan sokak kadını Daisy, yaşamak için güçlünün yanında yer alan ve bunu sağlamak için de her türlü kullanılmaya ses çıkarmadan istenileni yapan biri olarak pragmatist geniş toplum tabanının davranış biçimini vurgular.

3.8.1.4.1. Sahne 1

Oyuncu bu sahne boyunca Ui'nin yanında bir süs bebeği, bir biblo gibi sentetik bir tavırla durmaktadır.

Yüksek sesle bağırıldığında gösterdiği irkilmeler dışında hareketsiz biçimde pozunu bozmadan bekler (EK 6.10).

Gazetecinin kendisine sataşması ile birden çirkefleşerek bağırıp tepinmeye başlasa da hemen pozuna geri döner.

Bu kendisi için saptanmış belli kalıplar içinde davranmanın bir görünümü niteliğindedir.

3.8.1.4.2. Sahne 5

Bu sahnede Daisy biçilen dul ve kederli kadın rolünü son derece mekanik ve inandırıcılıktan uzak bir biçimde yerine getirir.

Oyuncu Daisy'nin yapay sentetik duruş ve davranışlarını devam ettirerek seyirciye yalan söylediğini bütünüyle belli ederek kendisine verilen dul ve kederli kadın rolünü bir sokak kadınının mesleki soğukluğuyla oynar.

3.8.1.4.3. Sahne 6

Mahkeme sahnesinde de Daisy'ye yine bir rol biçilmiştir çete tarafından. Bu kez yalancı şahitlik yapıp masum birini suçlayacaktır.

Oyuncu bu sahnede de gerek duruş hareket gerekse tavır olarak aynı şekilde oynar, sadece sözleri daha yapay ve daha abartılı biçimde vurgulayarak kendisine biçilen rolü inandırıcılıktan iyice uzaklaştırır.

3.8.1.5. Bayan Dullfeet:

Oyunda iki sahnede yer alan Bayan Dullfeet, yer aldığı ilk sahnede Ui ve çetesiyle uzlaşmacı tavrıyla kocasını ikna etmeye çalışırken diğer sahnede kocası Ui tarafından öldürülünce hiçbir uzlaşmanın kurtuluş getirmeyeceğini tek çarenin kocası gibi karşı koymak olduğunu ortaya koyar. Ancak karşı koyması gerektiği zamanki tutumu onu çaresizlik içinde bırakır.

3.8.1.5.1. Sahne 8

Oyuncu bu sahnede Bayan Dullfeet'i bütünüyle korku içinde karşısındaki güce teslim olmuş her şeyi kabullenmiş ve bu doğrultuda gerekçeler yaratmaya kocasını da ikna etmeye çalışan biçimde telaşlı ve tedirgin biçimde oynar.

Bu telaşın içinde uzlaşma ve karşılıklı anlaşma umudunu sürekli yapmacık gülümsemeler ve aşırı kibar kadınsı tavırlarla süsler.

Ui'ye karşı bu abartılı tutumunu takınırken kocasına karşı zaman zaman sertleşerek boyun eğmekten başka çaresi olmadığını vurgulayacak gerilimli tavırlar sergiler (**EK 6.43**).

Konuşma biçimi yapmacık bir kibarlıkla uyarı tonları içeren sertlik arasında gidip gelir.

3.8.1.5.2. Sahne 9

Ui ve Çetesinin temsil ettiği baskıcı ve şiddet dolu görüşün gerçekleriyle yüzleşen Bayan Dullfeet, tüm o yapmacık tavırlarından korkularından sıyrılmış bir biçimdedir bu sahnede.

Oyuncu Bayan Dullfeet'i, önceki sahnenin tersine dik, kararlı ve gerçeklerin farkında bir tavırla oynamaktadır.

Hareketleri kendinden emin güçlüdür. Ui karşısında dik ve tehditkâr bile görünebilecek kadar kararlıdır (EK 6.49).

Konuşma biçimi inançlı ve kararlı bir ifade verir. Sadece Ui'ye değil herkese hitap eden ajitatif bir biçimde düşüncelerini yüksek tonlar kullanarak ortaya döker.

Gangsterlerin silahlarıyla karşı karşıya kaldığında bu tavrını değiştirmese de Ui'ye boyun eğer.

Bu kez uzlaşmacı değil, teslim olduğunu seyirciye vurgular.

3.8.1.6. Grup Halinde İcra Edilen Roller:

Oyunda öykünün ilerleyişi içinde Arturo Ui'nin Yükselişinde siyasi, ekonomik ve toplumsal açılardan etki yaratan çeşitli çıkar gruplarını seyirciye aktaran işlevleriyle yer alan bu gruplar, oyuncular tarafından her sahnede ortak hareket biçimleri, ortak tavırları ve ortaya koydukları genel amaçla gösterilirler.

Karnabahar Tröstü Yöneticileri, Gangsterler, Manavlar, Belediye Meclisi Üyeleri bu biçimde icra edilen gruplardır. Her grubun kendine has hareket sistemleri, davranış biçimleri kurgulanmış bu rolleri devralan oyuncular tarafından aynı şekilde icra edilecek biçimde çalışılmıştır.

3.8.1.6.1. *Karnabahar Tröstü Yöneticileri:*

Büyük sermaye gruplarını temsil eden ve Uı'nın yükselişini hazırlayan koşulların ekonomik çıkar ayağını oluşturan bu grup oyun boyunca görüldüğü her sahnede paranın merkeze alındığı bir ilişkilene biçimini vurgulamaktadır.

Oyunun başlangıcında seyirciye sundukları kısa bir sözsüz oyunla hem kendi içlerindeki hem de ilişki kurdukları her kişi ve grupta kurdukları bağın parasal çıkar odaklı olduğunu ve gerektiğinde birbirlerini bile tereddütsüz yok edebileceklerini vurgularlar.

Bu sözsüz oyun, hem bu grubun oyun boyunca kullanacağı hareket sisteminin seyirciye bir ön sunumu ve tarifi hem de ekonomik çıkar gruplarının toplumun her katmanı ile nasıl ilişkilendiğini vurgulayan bir yapıdadır.

Tröst Yöneticilerini oynayan oyuncular, duruşlarını karşısındakine hiçbir biçimde güvenmeyen, hep bir savunma, kendini sağlama alma hissi verecek şekilde sabitlemişler, yürüyüşleri de bu duruşu bozmayacak şekilde ayakları yerden kaldırmadan sürerek atılan kesik çabuk adımlardır. Bu yürüyüş gitmek istedikleri yöne ya da kişiye doğru hep sinsice bir yaklaşma hissi oluşturmaktadır (**EK 6.8**).

Elleri kostümlerinin kocaman ceplerindedir ve sürekli olarak ceplerindeki metal paraları şıkırdatarak çıkan sesi dinleyip huzur bulmaktadırlar.

Ellerini ceplerinden çıkardıkları ender anlarsa ancak yakınındakilerin ceplerine uzanmak ve o kişinin cebindeki paraları almak içindir (**EK 6.9**).

Bu bitmek bilmez korunma, sinsilik, çalma, çaldırma durumu, seyircinin bu kişilerin söylediklerinin arkasında yatan gerçek amaçların hep gözünün önünde olmasını sağlamakta ve bu grubun gelişen durumlara etkisini vurgulamaktadır.

Oyuncular, Tröst Yöneticilerinin konuşma biçimlerinde söylenen lafların gerçek nedenlerini hissettirmeyi hedefleyen bir biçimde vurgular, tonlamalar kullanırlar, söylenen bir sözün duyulan anlamıyla hissettirilmek istenen anlamı birlikte ortaya koymak için doğal olmayan biçimlerde sözcükleri bölümleyerek tonlamaları bu amaçla farklılaştırarak seyirciyi uyarırlar.

Davranışları çıkarlarının doğrultusunda her an herkesle yakınlaşıp uzaklaşabilecek kadar değişkenlik gösterse de genel olarak eş zamanlı hareketlerle tepkiler göstererek, aynı anda aynı hareketleri yaparak birer kişi değil bir sınıfsal tutumun figürleşmiş hali olduklarını vurgularlar.

3.8.1.6.2. *Gangsterler:*

Arturo Ui'nin liderliğinde öykünün akışı boyunca, farklı durumlarda, farklı biçimlerde baskı ve şiddetin ifadesini ortaya koyan gangsterler, yasadışı olanla yasal olan arasındaki çizginin kolaylıkla silinebileceğini, olup biten şeylerin yasalar açısından farklı yorumlanabileceğini önemli olanın koşulların bunu olası kılacağı noktaya gelmesi olduğunu ve büyük suçların suç olmaktan, suçluların da suçlu olmaktan çıkabileceğini suçun sisteme, suçlunun da toplumsal lidere dönüşebileceğini vurgulamaktadır.

Gangsterlerin oyun boyunca disipline edilmiş hareketlerle birlikte uyumlu gerçekleştirdiği çeşitli hareket dizgeleri, başlangıçtan sekizinci sahenin sonuna dek yükselen bir dozla seyirciye gösterilir. Buradan yasadışı silahlı çeteye, yasal silahlı kuvvet arsında geçişken bir bağlantı elde edilir. Bu bağlantı seyirciyi öykünün paralelinde aktarılan Hitler faşizminin baskıcı, şiddet içeren yapısını çetenin kimliğinde tanımlayabilme olanağı sağlar. (EK 6.4,44).

Gangsterler, farklı sahnelerde farklı oyuncularca icra edilen Ui'nin yardımcısı konumundaki kimi figürlerle, belli bir hiyerarşik yapı da sergilerler. Orijinal metinde bu figürler, Hitler'in yakın adamları olan Nazi Partisinin liderlerine işaret eder. Sahnelemedeyse bunun yerine çete içindeki hiyerarşiyi göstermeleri ve böylelikle basit çete görüntüsü ile militarist yapı arasında bağlantıyı sağlayan figürler olarak kurgulanmışlardır.

Her sahnede yer alan farklı yardımcı figürü, kendine özgü farklı hareket biçimi ile gangster grubunun bütünsel hareket biçiminin dışında olduğunu seyirciye gösterir. Böylece seyirciler çetenin yapısını ve sahnelerdeki yarattığı etkiyi, paralel öyküyle birlikte düşünebilecektir.

Oyuncular gangsterleri oynarken oyunun başında daha tehditkâr, korkutucu ifadeler kullanırken öykünün akışı içinde giderek daha donuklaşan ifadesizleşen bir tavra yönelirler. Kendini sadece küçük yasadışı işleri, şiddet yöntemiyle gerçekleştiren bir çete olarak ifade etmeleri korkutucu ve tehlikeli olduklarına dair çaba harcamaları zorunluluğunu getirmektedir. Ancak siyasi, ekonomik ve hukuksal gücü eline geçiren çetenin artık bu çabaya ihtiyacı kalmamıştır.

Yaptıkları karşısında hiçbir koruyucu muhatabı kalmayan toplumun sindirilmesi çok daha kolaydır.

3.8.1.6.3. Manavlar:

Oyunda gelişen baskı sürecinden belli oranda etkilenen, zarar gören ancak gerek tehditle gerekse çıkarlarını korumak adına sessiz kalmayı tercih ederek sürece katkı sağlayan küçük burjuva tavrının ifadesi olan gruptur.

Karnabahar Tröstü ve Gangsterler'den farklı olarak bu grubun hareketleri eş zamanlı ve ortak değildir. Tek ortak hareketleri ellerini sürekli manav önlüklerinin cebinde tutmalarındır. Böylece ekonomik çıkar dışında bir bağları olmadığı vurgulanır.

Konuşma biçimleri de gruptaki her oyuncuda değişir. Farklı tonlamalar farklı vurgulamalarla özellikle dağınıklık vurgulanır ki ortaya koydukları görüşler de birbirinden farklılık gösterir.

Tavır olarak manavları oynayan oyuncular hem tek tek hem de grup halinde sindirilmiş, korkan ancak durumun farkında olan bir ifade sergilerler.

3.8.1.6.4. Belediye Meclis Üyeleri:

Oyunda tek sahnede görülen grup yasaların Ui ve adamları tarafından hiçe sayılmasının vurgulandığı Meclis Soruşturma Komisyonu sahnesinde (3. Sahne) yasaların üstünlüğünü temsil etmektedirler.

Hareketleri son derece belirgin bir biçimde kurgulanmıştır. Birbirlerinin hareketlerini tekrar ederler, bu seçilmiş hareketler seremonik bir hava içindedir. Formal davranış biçimleri aynı derecede formal konuşma biçimiyle bütünlenir. Kullandıkları tonlar ve vurgular zaman zaman anlamsızlaşsa bile aynı formal yapıyı sürdürmek daha önemli gibidir.

Gelişen olaylara gösterdikleri tepkiler de aynı derecede formal ve yapaydır. Bütün bunların birleşimi ile oluşan oynama biçimi katı kuralcı değişmez bir ifade ortaya koymaktadır. Bu denli belirgin bir formal ifadeye sahip grubun sahne sonunda silahlı tehditle karşılaşınca tüm davranış biçimlerini bir anda bozup dağınık ve sarsak biçimde sahneden kaçmaları, değişmez gibi görünen pek çok şeyin belli koşullar altında hiçbir değer ve anlam taşımayacağını vurgular.

Oyunda farklı sınıfları, kurumları, amaçları ifade eden bu gruplar kendilerine özgü davranış biçimleri, aldıkları tutumlarla Ui'nin yükseliş sürecinde farklı oranlarda etki gösterirler.

3.8.1.7. Tek Sahnede Görünen Roller:

3.8.1.7.1. Gazeteci:

Birinci sahnede görülen Gazeteci Ui ve adamlarının, içinde buldukları zor durumu ve çete olarak ne kadar ciddiye alınmadıklarını vurgular.

Oyuncu son derece rahat laubali hareketlerle ve alaycı bir biçimde gösterir gazeteciyi.

3.8.1.7.2. Oyuncu:

Dördüncü sahnede Ui'nin hareket, konuşma ve tavırlarını daha etkileyici bir hale getirmek için ders aldığı eski bir aktördür.

Yüksek stil diye tanımladığı doğal olmayan, gösterişçi tavırlarla inandırıcı olmayan bir biçimde oynanır. Bu tavırlar Ui'nin keskin uygulamalarıyla Hitler'in seyirciye yabancı gelmeyecek davranışlarına ve jestlerine dönüşür (EK 6.24,26).

3.8.1.7.3. Fisch:

Altıncı sahnede mahkemenin suçsuz yere mahkûm ettiği göstermelik sanıktır.

Sahne boyunca doktor tarafından uyuşturucu ilaçla etkisiz hale getirilir, yarı baygın, kendinde değildir.

3.8.1.7.4. Avukat:

Altıncı sahnede çetenin gerçek yüzünü ortaya çıkarmaya çalışan, hukukun üstünlüğüne ve yasalara inançlı bir hukukçudur.

Oyuncu tarafından heyecan ve öfke içinde tavırlarla oynanır, hareketleri zaman zaman kontrolünü yitirecek kadar dağınıklaşır.

Bu, hukukun ayaklar altına alındığı sahnede karşı durmaya çalışmanın çırpınışa dönüşen ifadesidir.

3.8.1.7.5. Savcı:

Gangsterlerle danışıklı bir biçimde tüm suçu Fisch'e yıkmaya çalışan, asıl suçluları sempatik göstermeye uğraşan ve mahkemeyi dolayısıyla hukuku kendi çıkarları doğrultusunda yok sayan bir hukukçu figürüdür.

Oyuncu tarafından son derece sakin soğukkanlı bir biçimde gösterilir. Davranışları ve konuşması zaman zaman alaycı boyutlara varır.

3.8.1.7.6. Yargıç:

Baskı ve şiddet yoluyla sindirilmiş, can korkusuyla istenen her şeyi yapan, her kararı veren kukla haline getirilmiş bir hukukçu figürüdür.

Oyuncu her hareketi, davranışı ve konuşma biçimiyle korku içinde, kontrolü elinde tutamayan, zayıf bir ifade yaratacak biçimde oynar.

3.8.1.7.7. Doktor:

Yargı sonuçlarını doğrudan etkileyecek güce sahip bir yapı olan adli tıp alanının güç odaklarınca nasıl kullanıldığını vurgular.

Oyuncu tarafından son derece duygusuz ifadesiz ve mekanik bir biçimde oynanır.

3.8.1.7.8. Kadın:

Yedinci sahnede gangster çetesinin her yerde saçtığı dehşet ve şiddetten zarar gören sıradan insanları temsil eden bir figürdür.

Oyuncu tarafından hem bedensel acılar içinde, hem de üzüntü, kızgınlık ve şaşkınlık içinde oynanır.

Bu sahnede oyuncu duyguları belirgin bir biçimde oynar, kadının çektiği acıları, hissettiği öfkeyi, yapaylaştırmaz.

Sahnenin bütünüyle bir araya geldiğinde dramatik bir etki yaratmayan bu durum kadın özelinde gerçek duyguların, acıların bazı durumlar içinde ne kadar etkisiz kalabileceğine vurgu yapar (**EK 6.40**).

3.8.1.7.9. *Dullfeet:*

Sekizinci sahnede Ui ve adamlarının kanlı eylemlerini çekinmeden ortaya döken gazeteci figürüdür.

İnsan hakları, yasalar, hukuk konusunda inançlı ve kararlı bir biçimde doğrulardan yana tavır almaktadır.

Oyuncu bunu dik ve kararlı bir fiziksel görünüm ve kendinden emin vurgular ve tonlamalarla ifade eder.

3.9. Hareket ve dans düzeni

Sahnelemenin önemli öğelerinden biri olan hareket ve dans düzeni, öykünün ana izleğini destekleyici ve farklı bir yolla açıklayıcı anlamsal işlevinin yanında, seyircinin bu biçimde kurgulanmış oyunsu yapının karşısında tiyatrodaki bir gösteri izlediği duygusunu sürekli uyarmakta, öykünün akışına kendisini bırakmasını engelleyen bir etki yaratmaktadır.

Sahnelerin içerdiği durumların açıklık kazanmasını ya da farklı yönlerinin ifade edilmesini hedefleyen toplu hareket düzenlerinden, şarkılar ile birlikte gerçekleştirilen ve anlatımı güçlendirilen dans koreografilerine ve sahne geçişlerindeki öykü dışı anların disipline edildiği hareket sistemlerine dek oyun boyunca neredeyse kesintisiz devam eden pek çok hareket düzeni ile karşı karşıya bulunan seyirci anlamsal ve estetik açıdan bütünlük oluşturacak bir yapıyı takip edecektir.

Tek tek oyuncuların uyguladığı hareketlerden topluca gerçekleştirilen hareketlere, rollerin oynanışında kurgulanan hareket sistemlerinden danslara varan karmaşık yapıların bir araya gelmesiyle oluşturulmuş, kaostan düzene varılmasını sağlayan kurgusal yapı, anlamsal olarak da parçaların bütüne varmasını amaçlamakta, böylece seyircinin algısını sürekli tetikte tutarak değerlendirmeler yapmasını olanaklı kılmaktadır.

3.9.1. Giriş:

Tüm oyuncuların topluca ve ortak tavırlarla, ortak ritimle birbirlerine çok yakın bir dizilişle sahneye girdikleri ve seyirciyle tam cepheden karşılaştıkları bir yürüyüş ve yerleşim düzenidir.

Tavır olarak tekinsiz, tehditkâr ifade yaratılması hedeflenir. Ritmik sert ve keskin adımlar ve hareketler kullanılır.

Girişteki bu kısa hareket düzeni, seyirciye daha en başından kolektif bir anlatım yönteminin ve ayrıntılı, disipline edilmiş hareket sisteminin ipuçlarını verir. (EK 6.1,2,4).

3.9.2. Sahne 2

Gangsterlerden oluşan grubun, topluca gerçekleştirdiği bir hareket düzenidir. Askeri disiplini çağrıştıran keskin ve sert hareketler, keskin ortak zamanlı dönüşler, yürüyüşler, silahların ortak zamanlama ile aynı yöne aynı biçimde doğrultulmaları, iyi organize olmuş bir suç örgütünün baskı gücü olarak vurgulanır.

Ui'nin sahne boyunca sergilediği dağınık, sarsak davranışları, kusursuz disiplin ve emin tavırlarıyla dengelerler. Dogsborough'a tehdit ve şantajla yaklaşan Ui'ye topluca katılarak baskı unsurunu vurgularlar (EK 6.19,20).

3.9.3. Sahne 3

Belediye Meclisi Soruşturma Komisyonu, sahnesinde Dogsborough'u savunmak için gelen Ui'nin arkasında gangsterlerden oluşan bir grup bulunmaktadır.

Silah tutuşları, yürüyüşleri ve sahnedeki duruma hâkimiyet kurma amacıyla sahnedeki yerleşim ve yer değiştirmeleri grup olarak ortak tavır ve hareketlerle gerçekleştirilir.

Bu sahnede öncekinden farklı olarak askeri disiplini andıran katı ve sert hareketler kullanılmaz, bunun yerine daha tehditkâr, alaycı tavır ve hareketler kullanılır.

Soruşturma sırasında bilgisine başvurulacak tanıkların ortadan kaldırılmasını, sahne gerisinde belirlenmiş hareketlerle gösteren gangster grubu, hareket düzeniyle hem mekânsal açıdan hem de öykünün ilerleyişinde uzun uzun aktarılması gereken ayrıntıları pratik ve görsel bir zenginlik oluşturacak bir biçimde aktarmak açısından etkili bir çözüm oluşturur.

3.9.4. Sahne 7

Ui, yaralı kadın ve Dogsborough'un sahnede eş zamanlı olarak anlatılarını icra ettikleri bu sahnenin geri planında, kalabalık bir gangster grubunun gerçekleştirdiği toplu hareket düzeni de eş zamanlı olarak izlenir (**EK 6.39**).

Geri planda sıkışık bir düzende, farklı yükseklik seviyelerinde duruşlar kullanılarak ve her bir gangster'in farklı yönlere doğru dönük olduğu bir fotoğrafın, canlanıp hareket ettiği görülür.

Grup farklı yönlere doğru yönelip silahlarıyla o yöne tehditkâr bir ifadeyle ilerler ve yön değiştirerek bunu tekrarlar. İleri, yana, diğer yana uygulanan bu hareketler ve ilerleyişler, silahların hareketleri, duruşlardaki ve adımlardaki yükseklik seviyelerinin değişimleriyle her yöne yayılan bir şiddeti temsil eder (**EK 6.40**).

Sahne boyunca belirli aralıklarla tekrar edilen hareketler sonucunda önde oynanan üçlü sahnenin yakınına kadar sokulan grubun sahne sonunda aldığı düzen, Ui'nin tiradı sırasında arkasında sıralanmış askeri bir düzene ulaşır (**EK 6.42**).

Böylelikle uygulanan şiddet ve baskıyla kentin ele geçirilişi vurgulanmış olmaktadır.

3.9.5. Sahne 8

Ui'nin Cicero kentinde etkin bir gazeteci olan Dullfeet'i aleyhinde yaptığı yayınlar nedeniyle tehdit ettiği sahne, aynı zamanda Hitler'in Avusturya'yı işgal etme hazırlıklarını ve kendisine karşı koyan Avusturya başbakanı Dollfuss'u ortadan kaldırma planlarını vurgulamaktadır.

Gangster Grubunun sahnenin ilerleyişi boyunca belirgin ölçüde ağır bir ritimde, ortak zamanlamayla, askeri tören adımının bozulmuş ve daha büyütülmüş bir biçiminde büyük adımlar atması ve topluca yapılan her adım hazırlığı adım ve yere basış sırasında çıkardıkları yüksek ses, sahneyi anlık kesintilere uğratmakta hem sahnedeki oyuncuların, hem de seyircilerin ilgisini grubun biraz daha Dullfeet'e doğru yaklaştığına yöneltmektedir.

Sahnenin belli bir yerinden sonra artık grup silahları Dullfeet ve karısına degecek kadar yaklaşmıştır. Bu durum sahnedeki konuşarak ikna ve anlaşma yollarının tükendiğine işaret eder. Artık Dullfeet'in akıbetine Ui karar verecektir. Bu karar aşaması şarkılı ve danslı bir bölüm olarak oynanır (EK 6.46).

Danstan sonra, Ui'nin verdiği direktif doğrultusunda gangster grubu üçüncü sahnedekine benzer bir biçimde sahne gerisinde Dullfeet'in öldürülmesini görsel olarak hareket düzeniyle vurgular. (EK 6.47).

Sahne boyunca grubun neredeyse ağır çekim biçiminde attığı adımlarla ilerleyişi işgalin adım adım ilerleyişinin bir vurgusudur (EK 6.44,45).

3.9.6. Sahne 9

Öldürülen Dullfeet'in cenaze töreni sırasında geçen bu sahnede, oyuncuların tümünün gerçekleştirdiği hareket düzeni, hem mekânı oluşturmak açısından hem de sahnenin ritmini ve atmosferini ortaya koymak açısından işlev taşımaktadır.

Oyuncuların sahneye ağır ağır girip belirlenmiş bir noktanın etrafında toplanmaları o alanı pratik ve son derece oyunsu bir ikna edicilikle mezarlık haline getirmektedir (EK 6.48).

Sahnenin devamında ön tarafta akan Ui ve Bayan Dullfeet sahnesi sırasında arkadaki grubun ağır tempolu dairesel döngüsü törenin sürmekte olduğunu vurgulayan ve bu durumda öndeki pazarlık, tehdit ve baskının seyirci tarafından izlenmesini sağlayan bir işlevi vardır.

3.9.7. Sahne 10

Son sahnede tüm oyuncular, Ui ve bir yardımcısı hariç topluca sahneye gelirler, rollere ait kostüm parçaları taşımazlar, ortak kostümleriyle sahneye geniş ve homojen bir dağılımla yerleşerek doğrudan seyirciye seslenirler. Bu sesleniş oyun boyunca gelişen süreçlerin genel bir değerlendirmesi ve olup bitenler karşısında sessiz kalmanın karşı duramamanın getirdiği durumun ifadesidir (EK 6.52).

Sahnenin finalinde, Ui'nin yayılmacı planlarını açığa vurduğu tiradında sahnedeki her oyuncu saptanmış anlarda saptanmış pozisyonlarda, sahnede saptanan yere yatarak yerde Ui'nin merkezinde yer aldığı büyük bir gamalı haç şekli oluşturur (EK 6.54).

Bu sessiz kalan, boyun eğen, sahip olduğu gücü baskı ve şiddet korkusuyla unutan büyük kalabalıkların oluşturduğu bir gamalı haçtır.

Siyasi, ekonomik ve toplumsal koşulların Ui'yi var eden koşullar olduğu vurgulanırken sessiz kalan geniş kitlelerin payı da böylece vurgulanmış olur.

3.10. Şarkılar ve müzikler

Hareket düzeni ve danslarla birlikte oyunculuğun önemli bir parçası olarak kurgulanmış olan şarkılar ve müzikler sahnelemedeki en özellikli anlatım öğelerinden biridir. Canlı bir orkestra ya da banttan çalınan alışıldık müzik anlayışının yerine doğrudan oyuncuların kendisi tarafından icra edilen Müzikler ve Şarkılar. İcra biçimiyle de sıradan sahne müziği anlayışının dışında oyuncuların toplu performansının bir parçası olarak uygulanmıştır.

Oyuncuların enstrumanlar yerine kendi seslerini kullanarak orkestral bir tını oluşturdukları çok sesli icra tekniği, sahne performansı açısından farklı bir etkinlik oluşturmaktadır.

Seyirci rollerini oynayan oyuncu grubunu bir an sonra canlı bir orkestraya dönüşmüş olarak görmekte ve hem teknik açıdan hem de estetik açıdan alışılmışın dışında olan bu uygulama karşısında sıradan izleme ve dinleme alışkanlıklarından sıyrılarak farklı bir dikkatle sahnede gerçekleştirilen performansa odaklanmaktadır.

Alışkanlıklarını, aşinalıklarını bir kenara bırakan seyircinin icranın anlamsal içeriğine dikkati de yoğunlaşmakta aynı uzak açıyı vurgulanmak istenen düşünceye de uygulayabilmektedir.

Öte yandan oyuncular açısından da bu son derece ayrıntılı ve yoğun teknik gerektiren ifade araçları oyuncuyu bu yöntem ile anlatılmak istenen anlamsal vurguya da farklı bir dikkatle daha ifadeci bir tarzda yaklaşmaya zorlamaktadır.

Rol, hareket Müzik ve Şarkıdan oluşan ifade araçlarının Oyunculuk performansının bütünlenmesi gereken oldukça zorlu parçalarını oluşturması Oyunculuk anlayışının alışılmış oyunculuk performansının ötesinde ayrıntılandırılması ve bu ayrıntıların Oyun boyunca aralıksız kontrol altında tutulmasını gerektirir.

Oyunda kullanılan müzikler ve şarkılar, 17 Hippies ve Tiger Lilies adlı iki farklı müzik grubunun orijinal eserlerinin sahneleme ihtiyaçları doğrultusunda yeniden düzenlenmesi ve yeni şarkı sözlerinin yazılması ile oluşturulmuştur.

Alman bir müzik topluluğu olan 17 Hippies müzik anlayışı olarak etnik cazdan folklorik öğelerle bezenmiş özgün eserlere varan bir müzik skalası ortaya koyan eserler vermektedir. Balkan, Alman, Fransız ezgilerini sıkça kullanan grubun bu kültürlerin belirgin özelliklerini eserlerinde bulabilmekteyiz. Bu nedenle seçilen parçaların ezgisel yapısı öykünün paralellik oluşturduğu Almanya'daki Hitler hikâyesi için uygunluk göstermiştir.

Tiger Lilies ise müzikal tarz açısından Brechtien Blues olarak tanımlanan İngiliz bir topluluktur. Müzikleri tiyatral özellikler gösteren ve oyunun anlatım biçimi ile iyi örtüşen yapıdadır.

Şarkıların sözleri oyunun bütününe ve söylendikleri sahnelere anlamsal olarak açılım sağlayacak yönde yazılmıştır. Sadece ikinci sahnede icra edilen Ui ve

gangsterlerin söylediği şarkının sözleri Bertolt Brecht'in "İyi Adama Bir İki Soru" adlı şiirinden alınmıştır.

Müzikler sahne geçişlerinde ve sahnelerin içinde belirlenmiş olan yerlerde icra edilmekte böylece, genel etki artırılmakta hem de vurgu yapılmak istenen noktalara müzikal açıdan da destek sağlanmaktadır.

Geçiş müzikleri aynı zamanda sahnelemenin bütününde bağlantının kesintisiz sürmesini ve oyuncuların hiçbir an performansın dışında olmalarını sağlamaktadır.

3.11. Kostüm

Kostüm tasarımı ve uygulamalarında ön planda tutulan temel unsur işlevselliştir.

Öykünün karmaşık yapısını ve sahnelemenin çok odaklı değişken kurgusunu anlaşılır kılmak, sürekli değişen oyuncuların roller konusunda seyircide karmaşa yaratmamasını sağlamak adına kostümlerde belirgin dizgeler tasarlanmıştır.

Gerek renk kumaş desen seçimleri, gerekse biçimsel özellikleriyle her kostümün belli bir gruba, kişiye ya da yapıya dair referans niteliği sağlaması öngörülmüştür.

Tasarımın başka önemli bir özelliği ise hızlı, dinamik ve değişimler içeren rejî anlayışına ve oyuncuların yüksek tempolu performanslarına kolayca uyum sağlayacak kolay değiştirilecek ve kolay kullanılacak sadeleştirilmiş belli özellikleri vurgulayan yapısıdır. Bu aynı zamanda gerçek bir kıyafetten çok o kıyafete işaret eden görselliğiyle de oyunsu rejî mantığıyla da örtüşmektedir.

Tüm oyuncuların giydiği ortak bir kostüm oyunu sunacak olan topluluğa vurgu yapmaktadır. Bu ortak kostüm son derece yalın siyah renkte adeta prova kostümünü andıran bir yapıdadır. Ve tüm diğer kostüm ve kostüm parçaları bu siyah ortak kostümün üzerine giyilir. Hemen hemen tüm kostümlerin kullanımı sırasında görünen bu ortak kostüm seyirciye hazırlanmış bir gösteri karşısında olduğu anlayışını sürekli görsel kılar (**EK 6.51**).

Oyunda farklı gruplar için farklı renk ve biçimlerde tasarlanan kostümler kullanılmıştır.

Gangsterler, Karnabahar Tröstü Yöneticileri, Belediye Başkanı ve Belediye Meclisi Üyeleri asal olarak bu ayrımla vurgulanır.

Gangsterler için kullanılan renk seçimleri ve kumaş desenleri aynı olmakla birlikte Arturo Ui'de daha gösterişli uzun, üniforma ile pardösü arasında değişken bir izlenim yaratacak şekilde tasarlanmış bir kostüm görülürken diğer gangsterlerde yelek, kolluk ve kravat kombinasyonu kullanılmıştır. Aynı kumaşın renk değişimleriyle vurgulanan bir hiyerarşi söz konusudur. Böylelikle Ui'den en alttaki gangster'e kadar tüm grup seyircinin rahatlıkla tanımlayabileceği bir tasarım bütünlüğünde bir araya gelmektedir. Sahnelerde oyuncular değişse de oyunculuktaki dizgeler kadar kostüm tasarımı da karmaşayı önleyecek bir yapıya sahiptir (**EK 6.2,20**).

Aynı şekilde Karnabahar Tröstü Yöneticileri için de ortak kullanıma yönelik bir tasarım söz konusudur. Renk ve biçim açısından oyun boyunca farklı sahnelerde farklı oyuncuların bu kostümlerle seyirci karşısında olması belirgin bir tanımlama olanağı sağlamakta ve ayrıca geniş cepleri ve oyuncuların fiziksel aksiyonlarını görsel olarak tamamlayan yapılarıyla da oyuncululuğu güçlü biçimde desteklemektedir (**EK 6.8,21,29**).

Belediye Başkanı için tasarlanmış bir ceket ve fular, mevkie vurgu yaparken aynı renk ve kumaştan bir yelek oğlu Genç Dogsborough'un anlamsal bağını vurgular (**EK 6.12**).

Belediye Meclisi Soruşturma Komisyonu Üyeleri ise ortak kostümleri üzerine giydikleri aynı renk göğüslük, papyon ve kol manşetleriyle bu grubun tasarımı içinde yer alırlar (**EK 6.22**).

Manavlar grubu ise mesleki vurguları yapılacak şekilde belirgin manav önlüklerini ortak kostümlerinin üzerinde kullanırlar (**EK 6.29**).

Avukat, Yargıç, Savcı ve Doktor için tasarlanan kostümler, cüppe izlenimi yaratan ancak şal gibi boyunlarına geçirilen son derece yalın ve renk farklılıklarıyla konumların vurgulandığı pratik kostümlerdir (**EK 6.32**).

Dullfeet ve Bayan Dullfeet için yapılan tasarımlar da farklı renklerde ceket ve tuvalet izlenimi veren ancak ortak kostüm üzerinde son derece yalın tasarlanmış işlevsel nitelik gösterirler (**EK 6.43**).

Ui'ye ders veren Oyuncu, Fisch, Yaralı Kadın gibi tipler, genel tasarım anlayışının dışında ama aynı pratiklikte daha gerçek kostüm parçalarıyla vurgulanmış böylece grupların ve çıkar ilişkilerinin dışında oldukları belirtilmiştir (**EK 6.24,38,40**).

3.12. Dekor

Sahnelemenin genel mantığı çerçevesinde dekorda son derece minimal ve işlevsel parçaların kullanımına yönelik yalınlaştırmaya gidilmiştir. Oyun alanının bir tiyatro mekânı olduğuna vurgu yapılacak biçimde her türlü mekân yaratmaya yönelik pano, fon ve diğer dekor yapılarından arındırılmıştır.

Oyun alanı, tiyatro yapısının mimari özelliklerinden yararlanılarak oluşturulmuş, ön ve arka mekânların oluşturulması için hiçbir ek dekor yapısı kullanılmamıştır. Böylelikle mimari yapının kendi görüntüsü hiçbir biçimde seyirciden gizlenmeden ve hiçbir yanılsama yaratma yoluna gidilmeden mekânın tiyatro olduğu ve oyunun bu yapının içinde sunulan bir gösteri olduğu vurgulanmıştır.

Oyunda kullanılan üç dekor parçası vardır. Bunlar, iki koltuk ve bir basit basamaklı yükseltilidir.

Dogsborough ve Ui tarafından kullanılan iki koltuk, hem saptanmış olan noktalarda kullanılmalıklarıyla mekânın bölümlenmesine hem de bu iki figürün öykü içindeki gelişimlerine vurgu yapar.

Dogsborough, oyunun başında koltuğunda bir iktidar figürü olarak görülürken giderek koltuğa gömülen hastalıklı adam ve sonunda mezarındaki ölü haline gelir. Koltuk iktidar mevkii, hasta yatağı ve mezar ifadelerine bürünür (**EK 6.12,21,39**).

Ui'de ise koltuk gömülüp saklandığı bir sığınak gibiyken giderek iktidar mevkiine doğru evrilir.

Merdivenli yükselti ise iki sahnede yer alır. Birinde Ui'nin baskı ve şiddetinin arttığı söylevi için kullanılırken, diğer sahnede mahkeme kürsüsü olarak kullanılmakta anlamsal olarak Ui'nin baskısını Yargıç aracılığıyla sürdürmesini desteklemektedir (**EK 6.29,32**).

Böylelikle kullanılan üç dekor parçası oyunun içinde anlamsal işlevi ile vurgulanmış birer obje niteliğini taşımakta klasik mekânsal algıya yönelen dekor işlevi taşımamaktadır.

3.13. Işık

Sahneleme anlayışının performansın zengin anlatım gücüne yönelik kurgulandığı çalışmanın temel teknik öğelerinden biri olarak ışık tasarımında da yalın ve oyuncu grubunun sahnesel etkisini ön plana çıkaracak bir anlayış hâkimdir.

Işık tasarımının günümüzde dekor ve kostüm gibi diğer yaratıcı teknik unsurların önüne geçen ve atmosfer yaratmak adına etkileyici renk, odaklama ve aydınlatma kombinasyonlarıyla görsel etkinin en önemli öğesi olan hâkim anlayışının tersine, yalın aydınlatma ve anlam yaratma işlevi ile ele alınmış ve uygulanmıştır.

Temel olarak anlatımın gerektirdiği ön ve arka mekân ayırımının vurgulanması amacıyla önden ve arka yandan gelen ışık kaynaklarıyla oyun mekânının kullanım ilkelerinin seyircinin algısında tamamlanmasını hedeflemektedir (**EK 6.41**).

Dogsborough ve Ui'nin kullandığı koltukları aydınlatan iki lokal aydınlatma dışında tüm grubun performansının ayrıntılı sunumuna olanak sağlayacak genel aydınlatma ilkesi ön planda tutulmuştur (**EK 6.39**).

Öykü dışı anlarda anlatıcıların kullandığı bir bölgenin her geçişte aydınlatılması ise oyunun öyküsü ile paralel giden Hitler'in yükseliş sürecinin aktarım anlarının belirgin bir biçimde seyirciye işaret edilmesini amaçlanmaktadır (**EK 6.17**).

Alışıldık spot ışıklaması dışında bir renk kullanımına gidilmemesi, kostümlerde vurgulanması hedeflenen renk ayrımlarının belirginleşmesine ve oyunun mekânsal olarak olduğu gibi ışıklama olarak da en az müdahaleyle tiyatro mekânının teknik olanaklarının yanılısama yaratmak amacından uzak kullanıldığına vurgu yapılmaktadır.

Işık tasarımında hiçbir an oyun alanı tam karartılmamakta böylelikle yapılan tüm hazırlıklar, rol değişimleri, sahnede sürmekte olan aksiyona katılmak için bekleyen oyuncuların durumları seyirciler tarafından gözlenebilmekte, bir oyunla karşı karşıya oldukları anlayışı vurgulanmaktadır.

4. SONUÇ

Tiyatro sanatının varlık sebebi olan yaşamsal sorunlarla içtenlikli bağı ve eğlendirici özelliklerinin bileşiminden oluşan gücü, seyircisiyle kurduğu iletişimi güçlendirecek ve oyun anının eşsiz etkisi, hem bu sanatın uygulayıcıları hem de seyirciler için yaşamın gizil gücüne giden bir yolculuk anlamı taşıyacaktır. Bu yolculuktan dönen ve gündelik yaşantılarının rutinine dâhil olan herkes artık bu yolculuğun izini içinde taşıyacaktır. Bu, sanatın ve tiyatronun hayatın vazgeçilmez parçası olmasının temel unsurudur.

Çalışmanın her sürecinde, ortaya çıkarılması amaçlanan sahne eserinin bu değere ulaşabilmesi için ayrıntılı ve titiz bir çaba sarf edilmiştir.

Sahnelemenin her ögesinin, seyircinin tiyatroda olduğu düşüncesinden uzaklaşmadan, hiçbir yanılısamaya izin vermeyecek biçimde kurgulanması, epik tiyatronun Yabancılaştırma aracına ulaşılması hedefiyle sahneye taşınmıştır.

Oyunculukta gerçekleştirilen oynanış biçimi, oyun kişilerinin davranışları, onların toplumsal yapılarını ve bu doğrultuda gerekçelendirilebilecek seçimlerini açıklayacak biçimde kurgulanmış, Gestus kavramıyla açıklanmış olan epik tiyatro aracının uygulamadaki karşılığına yönelinmiştir.

Yabancılaştırma ve Gestus kavramıyla ortaya konan epik tiyatro araçlarının seyirciyi belli bir uzaklıkta tutan ve davranışların ve yönelişlerin toplumsal kaynaklarını vurgulayarak farklı bakış açılarına yönelten etkisi, bir araya geldiğinde Tarihselleştirme kavramıyla vurgulanan, seyircinin sahnedeki olaylara, nedenler değiştiğinde sonuçların da değişebileceği, böylece görünen olayın başka türlü de olabileceği farkındalığıyla kendi günlük yaşantısındaki sorunlara bakabilen bir anlayışa doğru yol açmış olmaktadır.

Yabancılaştırma, Gestus ve Tarihselleştirme, bu üç temel aracın bağlantılı bir biçimde uygulamanın temel iskeletini oluşturması ortaya ifade araçlarının anlamsal olarak zenginleştiği ve oyunsu estetiğin güçlendiği dinamik ve son derece yenilikçi bir yapı çıkarmıştır.

Bu oyun yapısı müziklerin kullanımı ve uygulamasındaki bulguların yöntemle çok daha güçlü bir estetik bütünlük elde etmiş aynı zamanda da anlamsal olarak berraklık kazanmıştır.

Dekor ve kostümlerin uygulamada sağladığı katkı da oyuncunun aktardığı öykü ve ilişkiler sistemini destekler ve daha da ötesinde, açılımlar yapar nitelik taşımakta böylece epik tiyatrodaki öngörülen teknik araçların anlamsal zenginliğinin, görsel naivite ile dengelendiği, illüzyondan uzak ama tavır alan bir yapıyı ortaya koymaktadır.

Ortaya çıkan sahne uygulaması on kez seyirci ile buluşarak seyirci ile kurduğu güçlü paylaşımı her seferinde belirgin bir biçimde ortaya koymuş, hem seyircileri hem de oyuncuları içinde buldukları tiyatro anında sıradanlıktan uzak ve karşılıklı olarak etkin bir ilişki içine sokmuştur.

Oyuncular açısından da anlatım araçlarının alışıldık oyunculuk anlayışının ötesinde pek çok farklı teknik ve estetik biçime yönelmesi, yüksek bir motivasyona olanak sağlamıştır.

Uygulamanın sahnesel araçlar, seyirci ve oyuncular açısından oldukça yüksek bir tiyatrosal bütünlükte sonuçlandığı rahatlıkla söylenebilir ki bu da alışılmış tekniklerle alışılmış biçimde tekrara dayanan uygulamaların dışına çıkıldığında ortaya çıkan yüksek enerji ve tiyatrosal gücün bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Bir sanat eseri son bakışta ne olursa olsun öznel yaratıcılıkların ürünüdür. Bu nedenle ortaya çıkan eserin başarısının net ve bilimsel verilerle ölçülmesi oldukça güçtür. Ancak bu çalışmanın sonucunda ortaya çıkan oyuncu-seyirci ve bütünsel yapının kapsandığı yüksek sanatsal enerjinin bile günümüz tiyatro yaşantısının en önemli ihtiyaçlarından biri olduğu söylenebilir.

EKLER LİSTESİ**sayfa**

EK 1. Brecht'in Arturo Ui'si Oyun Metni.....	98
EK 2. Müzik ve Şarkıların Notaları.....	148
EK 3. Brecht'in Arturo Ui'si Oyun Afişi.....	174
EK 4. Brecht'in Arturo Ui'si Oyun Broşürü.....	175
EK 5. Brecht'in Arturo Ui'si El İlanı.....	183
EK 6. Brecht'in Arturo Ui'si Oyun Fotoğrafları.....	185

EK 1. Brecht'in Arturo Ui'si Oyun Metni

BRECHT'İN ARTURO UI'Sİ

1.PERDE

ANLATICI - Sayın Baylar Bayanlar

Bugün,sizlere Bertolt Brecht'in sözleriyle bir öykü anlatacağız,

Tiyatro sanatının yaratıcı sahnesinden.

Öykümüz Arturo Ui'nin dillere destan yükselişini anlatır.

Peki kimdir bu Arturo Ui?

Bir gangster mi, bir kahraman mı?

Yükselmek için her yolu deneyen bir politikacı mı,

Her yaptığı yanına ve cebine kar kalan bir işadamı mı,

Yoksa yalnızca bir maceracı mı?

Ne fark eder?

Çünkü Arturo Ui bir kişi değil.

O yalnızca bir çerçeve.

Büyük ve küçük çıkarların yan yana gelmesiyle oluşan bir resim çerçevesi.

Çerçevenin içindeki resimler değişebilir, değişti de.

Dün değişti bugün değişiyor ve yarın da değişecek.

Tıpkı insanlık tarihi boyunca dünyanın başına bela olan pek çok resim gibi

Hitler mesela;

Kim diyebilir ki ya da hanginiz diyebilirsiniz ki

Emin olun o olmasaydı da o çerçeve boş kalmazdı.

İşte bu yüzden kişilerin yoktur bir önemi

Çerçevelerdir var eden o dönemi

Alın işte yan yana koyduk iki hikayeyi

Ama siz de görün resmi değil

Onu içine alan çerçeveyi

Giriş Şarkısı:

Tanıdık bir öykü bu

Tekrarlanır habire

Dün de aynı bu günde

Sayenizde...

Kolay değil elbette

Kabul görmek herkesçe

Saygıyla olmasa da

Korku yeter bize

Katil olmak çok kolay

Bir tek leş yeter

Ama öldürürsen binlerce

Kahraman derler

Gangsterlik yasası

Eşitlikdir esası

Paylaşalım diyenler

İşte payınıza düşenler

Nefret, dehşet, şiddet ve kan...

Katil olmak çok kolay

Bir tek leş yeter

Ama öldürürsen binlerce

Kahraman derler

Daha güzel bir dünya

Huzur istersin biraz da

Biz sağlarız bunu sana

Huzurlu yat mezarda

Nefret, dehşet, şiddet ve kan...

Katil olmak çok kolay

Bir tek leş yeter

Ama öldürürsen binlerce

Kahraman derler

ANLATICI- 1929 – 1932. Dünya ekonomik bunalımı, bunalım en büyük etkilerini Almanya’ da gösteriyor. Büyük sermaye sahipleri devletten kredi almak çabasındalar, ama uzun süre başarısız kalıyorlar. Ve bu darboğazdan kurtulmanın çeşitli yollarını deniyorlar.

SAHNE: 1

FLAKE - Güvendiğimiz dağlara kar yağıyor beyler!

CLARK - Chicago denen şu orospunun cebi delinmiş de ekmek parasını kaldırımda arıyor sanki.

CARUTHER- Göz açıp kapayınca kadar bolluğumuz kıtlığa dönüşüverdi. Sebze yüklü gemiler dört bir bucaktan gelip sıra sıra limana diziliyor ama sen gel de bir alıcı bul bakalım.

DİĞERLERİ - Yok!

BUTCHER- Güpegündüz güneş karardı sanki!

MULBERRY- Robber ve Clive iflasa gidiyorlar!

DİĞERLERİ - Ne?

CLARK - Hazreti Nuh'tan bu yana kabzımallık yapan Wheeler bile topu attı birader!! Havelock'un nakliyat ambarlarında işçilere yol veriliyor.

FLAKE- İşte Sheet! O bile topu atmak üzere?

DİĞERLERİ- Ne Stanley mi?

CLARK- Bu kentte karnabahar işi bitti.

DİĞERLERİ- Bitti, bitti, bitti...

SHEET- Kimin kapısını çaldıysam eli boş döndüm. Herkes ipine un sermiş. Bütün dostlarım dirsek çeviriyor. Millet, kardeşine giderken eski pabuçlarını giyiyor ki; borç filan istemesin. Eski ortaklar birbirlerinden öyle çekiniyorlar ki; sokakta konuşurken takma adlar kullanıyorlar. Paranın köküne kıran mı girdi ne?

CLARK- Önerimize ne diyorsun?

SHEET - Satmak mı?

HEPSİ- Sat!

SHEET- Yapamam. Hem malımı üç otuz paraya vereyim, hem de üstüne teşekkür edeyim istiyorsunuz. Bu yaptığınıza ne derler, onu hiç söylemeyeyim daha iyi.

BUTCHER - Daha fazlasını kimse vermez.

SHEET - Dostlarım bile vermez, biliyorum.

FLAKE - Bugünlerde para pahalı.

SHEET - Hele ihtiyacı olana ateş pahası. Dostlarım da ihtiyacım olduğunu en iyi bilenler.

CARUTHER - Bu gidişle deniz nakliyat şirketini nasıl olsa elden çıkaracaksın.

SHEET - Biliyorsun bir de karım var üstelik. Şirketi elden çıkarırsam onu da elden kaçırdım demektir.

MULBERRY - Bak, eğer şirketi satarsan...

SHEET- Neden ille de satın almak istiyorsunuz benim şirketi?

FLAKE- Karnabahar tröstünün bu yolla sana yardım etmek istemiş olacağını hiç düşünemiyor musun?

SHEET- A, bak bunu düşünemedim işte. Aklım nerdeydi acaba? Nasıl oldu da varımı yoğumu almayı değil, bana yardım etmek istediğinizi, düşünemedim?

CLARK - Önüne gelene acı laflar etmekle bu bataktan sıyrılamazsın Sheet. Sat şu şirketi bize!

DİĞERLERİ- Sat, sat, sat, sat... Sat!

SHEET - Alın Deniz Nakliyat Şirketini! Karşılık olarak da bir tekme atın kıcıma. Hatta iki tane! Bir tekme değil de iki tekme sattım derim hiç olmazsa. (Çıkar)

BUTCHER- Ama hemen de süngüleri düşürmeyelim beyler! Çıkmadık candan umut kesilmez.

MULBERRY- Doğru, ölmedik ama eğer buna yaşamak denirse!

BUTCHER- Bırakın şu karamsarlığı canım. Gıda sektörü temelinde sağlam iştir! Dört milyonluk koca kent beslenecek elbet. Bunalım - munalım fark etmez. Halk sebzesini-meyvesini ister, biz de satarız.

CARUTHER- Manavların durumu nasıl?

MULBERRY- Berbat. Ayda yılda bir yarım karnabahar alan çıkıyor. Ama veresiye.

CLARK- Mallarımız çürüyor yahu!

FLAKE- Şu herif hakkında ne düşünüyorsunuz?

MULBERRY- Kim?

FLAKE- Ui denen adam?.

CLARK- Gangster Arturo Ui mi?

FLAKE- Evet. Ta kendisi. Kokuyu almış anlaşılan. Bizimle iş görüşmesi yapmak istiyormuş. Yardakçısı Ernesto Roma diyor ki: Manavları, bizi üzmeyecek kadar karnabahar satmaya ikna edebilirlermiş. Satışımızı iki misline çıkaracağını iddia ediyor. Manavlar tabut satın almaktansa, karnabahar almayı tercih ederlermiş. (Tatsız bir gülüşme.)

CARUTHER- Terbiyesiz herifler!

MULBERRY- (Kahkahayla gülererek:) Thompson makineliyle el bombaları da, yeni satış yöntemleri oluyor ha? Uykularımızın kaçtığını herkes duymuş anlaşılan: Baksanıza, Bay Ui hizmetimize koşmak için yerinde duramıyor! İki şıktan biri: Ya Arturo Ui, ya da Düşkünevleri. Hangi tarafın çorbası daha iyidir dersiniz?

CLARK - Ui'nin çorbasından adamın ağzı yanabilir derim.

CARUTHER- Boş verin canım onu!

MULBERRY- Ama şimdilik! İleride onlara muhtaç olabiliriz! (Gülerler.)

FLAKE - (Butcher'a:) Dogsborough ile konuştuğunuz o kredi konusu ne oldu? (Ötekilere:) Bu para sıkıntısından kurtulmak için ben bir çare düşündüm: Bu kente hepimiz vergi ödüyoruz. Öyleyse biz dara düştüğümüz zaman kent bize neden kredi vermesin? Sözgelimi, krediyi rıhtım yapımında kullanacağız deriz. "Rıhtım yapacağız, nakliyat kolaylaşacak, böylece kente daha ucuz sebze gelecek". Değil mi ama? İhtiyar Dogsborough forsunu kullanırsa bize bir kredi sağlayabilir. (Butcher'a:) Ne diyor?

BUTCHER- Öyle işlere karışmam ben diyor.

FLAKE- Karışmaz mıymış? İyi be, hem dok bölgesinde seçimlerde liste başı olsun, hem de bize yardım etmesin!

CARUTHER- Seçimleri kazansın diye yıllardır döktüğüm paranın haddi hesabı yok!

MULBERRY- Canına tükürdüğüm! Politikaya atılmazdan önce Sheet'in kantinini işletiyordu. Bunca yıl tröstün ekmeğini yedi. Nankörlüğün daniskası bu! (Flake'e) Ne derim ben her zaman? Ahlâk ölmüş azizim. Yalnız para kıtlığı yok, ahlâk kıtlığı da var. Fareler batan gemiyi terk ediyorlar. Dostlar düşmana döndü. Ayaklar baş oldu. Eskiden

yüzümüze gülen yaşlı kantincimiz, şimdi sırt çeviriyor. Ey ahlâk, şu ekonomik kriz günlerinde sen neredesin?

CARUTHER- Doğrusu Dogsborough'dan bunu beklemezdim!

FLAKE- Neden kaçamak yapıyor?

BUTCHER- Sözde bu işin altında bir dümen varmış.

FLAKE- Dümen bunun neresinde? Rıhtımın dümeni mi olurmuş? Yapacağız diyoruz ya işte. Rıhtım yapmak demek, binlerce kişiye iş kapısı, ekmek kapısı!

BUTCHER- Yapacağımıza inanmıyor.

FLAKE- Ne çok ayıp...

BUTCHER- Ayıp olan ne? Yaparız deyip yapmamamız mı?

FLAKE- Yok canım. Onun inanmaması!

CLARK- Siz de krediyi çıkartacak başka birini bulun.

MULBERRY- Öyle ya, adam mı yok?

BUTCHER- Var. Var Ama Dogsborough gibisi yok. Onun için, telaşa kapılmayalım beyler! Dogsborough bizim için biçilmiş kaftan.

CLARK- Neden?

BUTCHER- Çünkü adam dürüst. En azından dürüst diye tanınıyor.

FLAKE- Laf!

BUTCHER- Tabii ki adımı kirletmemeyi düşünecek! Apaçık.

FLAKE- Açık mı? Bizim derdimiz belediyeden kredi koparmak. Adamın dürüstlüğü bizi ne ilgilendirir?

BUTCHER- Öyle mi dersin? Bana kalırsa bu asıl bizi ilgilendirir. Böyle işlerde dürüst bilinen birini öne sürmek iyidir. Ortada dürüst biri varsa hiç kimse belge, kanıt, istemez. Adam seksen açık vermemiş, öylesine okkalı bir namus! Kısacası Yaşlı Dogsborough bizim için altın değerindedir beyler.

FLAKE- Pekâlâ Butcher, diyelim ki adam ağırlığınca altın. Bir işi kabul etti mi, o iş oluyor. Ama gel gör ki bizimki kabul etmiyor.

CLARK- Etmez. "Belediye bütçesi kimsenin yem borusu değildir!"

MULBERRY- "Herkes kenti için, ama kent yalnız kendi için!"

CARUTHER- Çok tatsız, tuzsuz, esprisiz bir adam işte!

MULBERRY- Nuh dedi mi de, peygamber demez. Bu adam için şu kent, sanki ev kiralari ve ekmek paralan için didişen insanların oturduğu taştan topraktan bir yer değil de; kağıt üstünde kocaman lâflardan ibaret bir şey. Oldum olası sevmediğim bir adam!

CLARK- Hiçbir zaman içtenlikle bizden yana olmadı ki. Karnabahar, lahana, adamın umurunda mı? Kentteki bütün sebze-meyva çürüyecek olsa; adamın kılı kıpırdamaz, parmağını bile oynatmaz. Ondokuz yıldır adamın seçim masraflarını kim karşıladı azizim? Biz. Ne ondokuzu, yirmi mi ne? Ama yirmi yıldır adam karnabahar yalnızca tabağında görmüştür! Bu arada bir tek defa olsun sebze haline adım atmadığından da emin olabilirsiniz!

BUTCHER- Doğru.

CLARK- Eh, cehennem dibine kadar yolu var!

BUTCHER- Cehenneme gideceğine bize gelsin daha iyi!

FLAKE- Bu da ne demek? Clark anlattı işte, adam bize yanaşmıyor!

CLARK- Adam ne Allah biliyor, ne kitap!

BUTCHER- Evet Bilmiyor! Yani bazı konularda bilgisi yok-örneğin, bizim durumumuzda ne anlama geldiğini bilmiyor. Yani uzun lâfın kısası, biz bu adamı eğiteceğiz beyler. Buraya çağırdım birazdan gelir.

ANLATICI- 1932 yılı sonbaharında Adolf Hitler'in partisi ve özel silahlı birlikleri, parasızlık ve dağılma tehlikesindedir. Hitler iktidara gelebilmek için türlü girişimlerde bulunuyor ama uzun süre Hindenburg'la görüşmeyi başaramıyor.

ROMA - Arturo! Bırak bu karamsarlığı Arturo, sıyrıl bu uyuşukluktan. Bütün kentin diline düştün.

Uİ- (Acı acı:) Hadi ordan. Kimselerin artık benden söz ettiği yok. Bu kentin hafızası zayıf. Ünümüz kısa sürdü. Bir iki ay cinayet işlemedik, hemen unuttular. (Gazetelere göz gezdirir:) Namludan ses çıkmayınca, gazetelerden de ses çıkmıyor. Hoş, adam öldürsem bile yazacaklarından emin değilim ya. Adamın eylemine değil de forsuna bakıyorlar. O da tabii banka hesabına bağlı. Uzun lafın kısası, bazen diyorum ki: Çekiver kuyruğunu gitsin.

ROMA- Arturo! Bu para sıkıntısı adamlarımızı da hırpaladı. Moralleri bozuk! Boş oturmaktan artık kafayı yediler! İskambil kâğıtlarına silah sıkmaktan pas tutacaklar.

İnan karargâha bile gitmek istemiyorum bazen. Çocukların haline üzülüyorum. Bakışlarına dayanamıyorum. "Hazırlanın, yarın işe çıkıyoruz" diye bağırarak geliyor içimden, tıkanıp kalıyor şurama. Senin şu zerzevatçılardan haraç kesme fikri hiç fena değildi. Niye başlamıyoruz?

Uİ- Şimdi olmaz. Aşağıdan başlayarak olmaz. Daha çok erken.

ROMA- Arturo! Erkenmiş! Tröstten tersyüz olalı dört ay geçti, hala arpacı kumrusu gibi düşünüyorsun. Planlar-mlanlar, bunlar boktan işler! Bu tröst ziyareti felç etti seni. Harper Bankasında aynasızlarla çatıştık diye de büsbütün heykel oldun.

Uİ- Polisler ateş etti ama!

ROMA- Yalnız havaya!

Uİ- Ramak kalmıştı. İki tank eksik getirsek, şimdi kodeste olacaktım. Hele o yargıç! Beş kuruşluk sempati göstermedi!

ROMA- Arturo! Aynasızlar, banka için ateş ederler ama zerzevat dükkânlarını korumak için ateş etmezler. Bak Arturo: 11. sokaktan başlarız, camekânı indirip, karnabaharların üzerine biraz benzin serptin mi tamam. Eşyaları da ufalar, çıra yerine tutarız, oldu bitti! Sıradan 7. sokağın köşesine kadar titiz bir iş yaparız. Birkaç gün sonra Giri, yakasında bir karanfille gider ve ufak bir masraf karşılığında bütün bu belalardan korunacaklarını söyler: Satıştan yüzde on. ARTURO!

FEDAİLER- Uİ!

Uİ- Olmaz, önce benim korunmam gerek. Başkalarını koruyabilmek için, önce benim polislerden ve yargıçlardan korunmam gerek. Aşağıdan olmaz, tepeden inmek gerek. Yargıcın cebine bir şeyler koymalıyım ki, yargıç cebimde olsun. Sümsük bir aynasız bile, ilk banka soygununda nallayabilir beni.

RAGG - (İçkilidir:) Vay, vay vay selam millet! N'aber Roma! Merhaba Ui? Şu gördüğüm manzara bana Capua kuşatmasını hatırlattı!

Uİ - Ne diyor bu be?

RAGG - Hiç canım, ne olacak? Tarih. Capua küçük bir kentti. Kenti kuşatan koca bir ordu oracıkta dağılıverdi. Niçin? Tembellik, sefahat ve talimsizlik yüzünden...

Uİ- Bas git lan şuradan!

RAGG - Bu işlerin raconu değişti, artık tabancayla yürümüyor Arturo!

(Diğer müşteriler arasında gülüşmeler.)

ROMA - Kaşınma Ted, kafası bozuk.

RAGG - Haklı tabii. Diyorlar ki, Givola tutmuş, Al Capone'dan iş istemeye gitmiş.

DAISY - Yalancı seni! Onu lafa karıştırma, tamam mı! Yalan söylüyor!

RAGG- Ooo, Rıhtım Gülü! Hala kısabacak Givola'nın ikinci metresi misin? (Ui'yi gösterip takdim ederek:) Sönmekte olan ikinci sınıf bir yıldızın, üçüncü uydusunun, dördüncü karısı! Hey gidi kör talih!

DAİSY - Biri şu boku sustursun!

Uİ- Toplayın lan şunun çenesini!

RAGG- Ben basın mensubuyum. Bana bir şey olursa yarın öbür gün bütün gazetelerde, hıh, hıh?

Uİ- Bu çakallar boka bakar gibi bakıyorlar bana!

ROMA- Neden? Uzun zamandır sesini duyurmadın da ondan!

Uİ- Hani Giri zerzevatçılarının şirket yetkilisini getirecekti.

ANLATICI- Alman sermaye grupları zor durumları ile ilgilenmesi için, büyük toprak sahipleri Başkan Hindenburg'a bir çiftlik armağan ediyorlar.

DOGSBOROUGH-Boşa yoruyorsunuz kendinizi. Ben o işte yokum! Kötü kokuyor o iş.Kokmuş balık gibi.

GENÇ DOGSBOROUGH. - Babam istemiyor.

BUTCHER- Ayy, tamam canım! Bir şey istedik, "hayır" dedin, hepsi bu.

DOGSBOROUGH.- Dalavere. O rıhtım inşaatlarını bilirim ben. Girmem öyle işe.

GENÇ DOGSBOROUGH. - Babam girmiyor.

CLARK- İyi canım, unutam gitsin.

DOGSBOROUGH. - Böyle işlere kalkışmanızdan hiç hoşlanmadım. Belediye bütçesi kimsenin yem borusu değildir. Hem sizin işleriniz pekâlâ yolunda.

MULBERRY- Ben demedim mi size? Boşuna karamsarlık ediyorsunuz.

DOGSBOROUGH. - Karamsar olan kendine eder. Siz kendi kendinize ediyorsunuz evlat. Bakın, siz ne satıyorsunuz? Karnabahar. Ekmek kadar, et kadar elzem. İnsan dediğin, ekmek yiyecek, et yiyecek, sebze yiyecek. Sığır eti soğansız, dana eti lahanasız olmaz. Yanına sebze koymadan eti çıkardın mı, müşteriyi kaçırdın gitti! Bugünlerde

milletin eli biraz darda olmuş olabilir. Olsun, herkesin yeni bir elbise alacak parası yoktur. Ama bir sokum sebze alacak üç beş kuruşu herkes bulur. Tasalanacak, karamsar olacak ne var? Biraz cesaret evlatlar!

FLAKE - İçimizi ferahlattın Dogsborough. Mücadele azmi geliyor insana.

BUTCHER- Doğrusu, karnabahar işinin geleceğine böyle güven duyduğunu işitmek, hafif tertip komiğimize gitti Dogsborough. Açık konuşayım, buraya gelişimiz sebepsiz değil.

DOGSBOROUGH.- Yine mi bu iş!

BUTCHER- Yoo, kredi meselesi tamamen kapandı, hiç tasalanma. Umarız, bu defa ki senin de hoşlanacağın bir konu. Tröstümüz, bu haziran ayında, bir ömür boyu işlettiğin kantinimizi bırakıp, kendini belediye hizmetlerine adayışının, yirminci yıldönümünü kutlayacak.

BUTCHER- Sen olmasan, bu kent, bugünkü kent olmazdı.

FLAKE- Doğal ki o zaman tröstümüz de bugünkü gibi gelişmezdi.

CLARK- İşimizin sağlam olduğunu söylemen bir başka türlü sevindirdi bizi. Çünkü bizler, dün seninle ilgili bir karar aldık: Bu önemli olayın yıldönümünde, sana saygımızı ve kalpten bağlılığımızı belirtmek üzere; Sheet Nakliyat Şirketinin yüzde elli birini, yirmi bin dolar karşılığında bırakmak istiyoruz. Bu para nakliyat ambarının gerçek değerinin yarısı bile değil.

HEPSİ- Yarısı bile değil!

DOGSBOROUGH. - Ne demek oluyor bu?

MULBERRY- Açık konuşalım Dogsborough: bizim karnabahar tröstündeki adamlar hiç de öyle yufka yürekli insanlar değildir. Ama dün, o aptalca kredi önerimize vermiş olduğun cevabı duyunca, doğrusu bu ya, senin namuslu, doğru ve şaşmaz tavrın karşısında gözlerimiz yaşardı. İçimizden biri "Vay canına!" dedi, "amma halt ettik ha!"... Sonra küçük bir sessizlik oldu, ardından da kendiliğinden bu öneri ortaya çıkıverdi.

DOGSBOROUGH. - Bu işin içinde bir iş var ama?

CARUTHER- Ne olabilir ki? Yalnızca bir öneri!

FLAKE - Bu öneriyi sana iletmek bizim için ayrı bir zevk. Sen, namuslu vatandaşın bir örneğisin, nerde olursa olsun, adın yeter! Şu kocamış halinle sadece bu kenti değil, aynı zamanda ruhlarımızı da güzelleştiriyorsun.

MULBERRY- Bütün bunlara karşılık, müşterilerinden daha varlıklı değilsin. Bu dokunaklı bir durum.

DOGSBOROUGH. - Bilmem ki, ne desem?

BUTCHER- Hiç bir şey söylemeden paketi al. Oğlun da herhalde küçümsemeyecektir böyle bir şeyi. Gel şunu kabul et! Böyle küçük bir şey için mesele çıkarmazsın umarım.

DOGSBOROUGH.-Sheet'in Deniz Nakliyat Şirketi!

HEPSİ- Hı-Hı

FLAKE - Bir zamanlar senin kantininde çalıştığın şirket.

HEPSİ- Hı-Hı

DOGSBOROUGH. - Evet, yirmi yıldır görürüm.

HEPSİ- Hı-Hı

CLARK - Biz de öyle düşündük. Artık senin!

DOGSBOROUGH. - Sheet ne yapacak?

CARUTHER - O da kantincilik yapacaktı.

MULBERRY- Nasıl, kabul mü?

DOGSBOROUGH. - Sizin şu ağlaşmalarınıza inanmak istiyorum ama... Bir hiç için koca bir ticaret filosu da elden çıkarılmaz ki!

CARUTHER - Doğru. Ama kredi işi çıkmaza girince, senden alacağımız yirmi bin dolar, çok işimize yarayabilir.

FLAKE- Bir de tabii, hisse senetlerimizi şu sırada piyasaya sürmek işimize gelmezdi.

DOGSBOROUGH. - Haa, bakın bunlar daha akla yakın. Eğer başka şartınız yoksa o zaman namuslu bir alış veriş bu.

HEPSİ - Şart mart yok.

DOGSBOROUGH. - Yirmi bin mi demiştiniz?

MULBERRY - Çok mu?

DOGSBOROUGH. - Hayır, hayır... Bir zamanlar kantinini işlettiğim nakliyat şirketi ha?... Bu işin altında bir dümen olmadığına emin olabilsem... Gerçekten krediden vazgeçtiğinize inanayım mı?

HEPSİ- Tamamen.

DOGSBOROUGH. - Ne dersin evlat, bu senin için de iyi olur, değil mi? Hem böylelikle sen de uzun yıllardır istediğin o şan derslerine başlayabilirsin. Oysa siz, gelip böyle bir öneri getiriyorsunuz. Görüyorsun ya oğlum, dürüstlük de bazen

kazanç getiriyor. Ben öldükten sonra oğluma miras olarak bırakacak yalnızca şerefli bir ismim var. Oysa insanlar, gün gelip zora düşünce, çok kötü şeyler yapabiliyorlar.

CARUTHER- Şu işe evet dersen, yüreğimizden bir yük kalkacak.

FALKE- Sana daha önce yaptığımız o aptalca öneri de içimizde bir ukde olarak kalmasın, silinsin!

CLARK- Sen de bize bundan sonra öğüt verirsin. Bu bunalımdan dürüstlikle nasıl kurtulabileceğimizi gösterirsin.

MULBERRY- Bu senin de işin. Çünkü böylece artık sen de karnabaharcılara katılmış olacaksın. Bundan sonra bizim dertlerimiz senin dertlerin olacak.

FLAKE- Nasıl, kabul mü?

DOGSBOROUGH. - (Elini sıkarak:) Kabul.

GENÇ DOGSBOROUGH.- Babam kabul etti.

ANLATICI- Hitler Hindenburg' un büyük sermaye gruplarıyla yaptığı işbirliğini öğrenince bunu iktidara gidebilmek için bir şantaj aracı olarak kullanır.

GİRİ - Getirdim şef.

ROMA- Bowl! Sen karnabahar tröstünde Sheet'in şirket yetkilisiymişsin, öyle mi?

BOWL- (Fedailer üzerine gidip, tartaklar) tamam, konuşacağım, tamam! Evet, yani idim. Şirket yetkilisiydim, şef. Geçen haftaya kadar. Ta ki o eşsoğlusunu, itoğlusunu, köpoğlusunu...

ROMA- Bowl! Dogsborough'dan sana ne lan?

GİRİ- Onun için getirdim ya!

BOWL- Daha ne olsun? Beni kovdu.

ROMA- Nereden? Sheet'in nakliyat şirketinden mi?

BOWL- Hayır. Kendi nakliyat şirketinden! Eylül ayından beri şirketin patronu Dogsborough.

ROMA- Anlamadım?

GİRİ- Sheet'in nakliyat şirketi Dogsborough'nun üzerineymiş artık. Butcher hisselerin çoğunluğunu ihtiyarın üzerine geçirdiğinde, tesadüf Bowl da oradaymış.

Uİ- Ee, sonra?

BOWL- Sonrası ibnelik işte!

GİRİ- Çakamıyor musun şef?

BOWL- Dogsborough da tröste ballı bir kredi verilmesini sağladı.

GİRİ- Ve kendisi de gizlice tröste ortaktı!

Uİ- (Kavramaya başlar:) Hortumladılar! İşte şimdi Dogsborough'un bastonu boka battı!

BOWL - Hem de nasıl! Kredi, tröste gitti ama nakliyat şirketi yoluyla, yani benim aracılığımla. Böylece, ben herkesin sandığı gibi Sheet adına değil, Dogsborough adına imza atmış oluyordum.

GİRİ- Nasıl. Bu haber bomba gibi bir manşet olmaz mı? Başkan Dogsborough, tröstün gizli ortağı ha? El sıkıştı gitti.

BOWL - Bunu ödeteceğim ona... para yiyormuşum... kovdu beni. Ya kendisi? Köpoğlususu! Eşşoğlususu...

ROMA - Bowl! Bu dalavereden öfkesi kabaran bir tek sen değilsin. Ne yapıyoruz şef?

Uİ - (Bowl'u göstererek:) İfadesini yeminli olarak tekrarlayacak mı?

GİRİ- Elbette.

Uİ - (Seferberliğe çıkar gibi boylu boyunca dikilir:) Güzel. İşte şimdi iş kokusu aldım Roma gidiyoruz!. (Roma ve fedaileri yanında olmak üzere çıkar.)

ANLATICI- Yıl: 1933. Başkan Hindenburg, Hitler'i Başkan yapmayı reddeder. Ama bir yandan da kredi yolsuzluğu üstüne açılacak soruşturmadan çekinmektedir. Çünkü o da kendisine armağan edilen çiftlik için devletten aldığı parayı gereken yere harcamamıştır.

SAHNE: 2

DOGSBOROUGH.- Yeter! Deniz Nakliyat Şirketini neredeyse hediye ettiler. Ona kimse bir şey diyemezdi. Ama bu evi kabul etmemeliydim.

GENÇ DOGSBOROUGH.- Öyle baba.

DOGSBOROUGH. - Beni işin içine çektiler. Sorunlarına ortak oldum. Tröste kredi verilmesini sağlamamı açıklayabilirim, Ama bu evi kabul etmekle rüşvetçi durumuna düştüm.

GENÇ DOGSBOROUGH.- Evet baba. Evet baba.

DOGSBOROUGH. - Hata ettim. Hataydı. Bu evi kabul etmeyecektim evlat. Tuzağa düştük. (Sessizlik.) Rıhtım inşaatı hakkında mecliste verilen soru önergesi kabul edilirse

yandım. Krediyi yiyip bitirdiler bile. Maalesef, evet, maalesef, ben de yedim. Ve daha yarım kilo çimento bile alınmış değil! Allahtan, nakliyat şirketini benim aldığımı kimse bilmiyor.

UŞAK- (Girer:) Karnabahar tröstünden Bay Butcher telefonda.

DOGSBOROUGH. - Evlat sen konuş! (Genç Dogsborough uşakla çıkar.)

DOGSBOROUGH. - Şu bahçe, şu söğütler, şu gök... Hayatım boyunca hep hayallerimi süslemişlerdi. Ekşimiş bira kokusu ve sarhoşların pis suratı yerine şu güzelim çam kokuları ve şu güzelim manzara. Kimin aklını çelmez ki. Ah almayacaktım şu evi ama manzara çok güzel...

GENÇ DOGSBOROUGH.- (Girer:)Baba, Butcher diyor ki, dün akşam belediye de rıhtım inşaatı soruşturma açılması istenmiş! Ne oldu, neyin var?

DOGSBOROUGH.- İlacım! İlacım...! Benim o bulanık işlerle hiç bir ilgim yok. Altmış yıl doğru yoldan şaşmadım. O bulanık işlerle hiçbir ilgim yok.

UŞAK - (Yanında Ui'nin adamları olmak üzere girer) Arturo Ui sizinle görüşmek istiyormuş.

DOGSBOROUGH. - Dışarı!

ROMA - Başkan! Yo, yoo... öyle hemen öfkelenmeyin beybabacım. Malûm, bugün pazar.

DOGSBOROUGH. - Defolun dedim!

GENÇ DOGSBOROUGH. - Babam defolun dedi.

ROMA - Duyduk! Başka bir şey söyleyebilir mi, diye merakla bekliyoruz.

Uİ - (Bozuntuya vermez:) Bay Dogsborough...

DOGSBOROUGH. - Uşaklar nerde? Polis! Hemen polis çağır!

GENÇ DOGSBOROUGH. - Hemen polis çağır! Polis!

ROMA - Olduğun yerde kal, hanım evladı! Bu amcalar bir daha ki sefere bu kadar nazik olmayabilirler sonra.

DOGSBOROUGH. - Demek zor kullanıyorsunuz?

ROMA - Aman efendim, ne münasebet? Biz sadece maruzatımızı dinletmek için buradayız, hepsi bu. Hazırız şef!

Uİ - (Girer) Sayın başkan.(sessizlik) Sayın başkan!(sessizlik)

FEDAİLER- Başkan!

Uİ- Bay Dogsborough! Biliyorum, beni tanımazsınız. Daha beteri, yalnızca hakkımda söylenenleri duymuşsunuzdur. Ondört yıl önce bu kentin kenar mahallelerinde bir işsiz olarak hayata atıldığımda, yanımda yalnız yedi kişi vardı. Parasız pulsuz, ama kuzuyu kapmaya hazır kurtlar gibi yedi delikanlı! Şimdi otuz kişiyiz. Daha da çoğalacağız.

ROMA- ARTURO!

FEDAİLER- Uİ!

ROMA- ARTURO!

FEDAİLER- Uİ!

ROMA- ARTURO!

FEDAİLER- Uİ!

Uİ- Bu küçümsenecek bir başarı değildir. (Fedailere): Defolun! Şimdi diyecekseniz ki: "Bu adam benden ne istiyor?" Çok değil, bir tek şey: Artık yanlış tanınmak istemiyorum Bay Dogsborough! Bir maceracı ya da ne bileyim ben, bir tombalacı olarak tanınmak istemiyorum. (Gırtlığını temizler:) Hiç değilse, her zaman sevip saydığım polisimiz hakkımda böyle düşünmesin. Aslında rica etmekten hiç hoşlanmam. Ama gene de sizden şu kadarını rica ediyorum: Gerekliği zaman, polislere benim için iki çift laf etseniz?

DOGSBOROUGH. - (Kuşkulu:) Size kefil olmamı istiyorsunuz yani?

Uİ - Gerekirse. Zaten bu bizim sebzecilerle ilişkilerimizin iyi sürüp sürmeyeceğine bağlı.

DOGSBOROUGH. - Sizin sebze ticaretiyle ne ilginiz var?

Uİ - Şimdi onu arz edecektim. Şöyle bir karar verdim: Sebze ticaretini

Koruyacağım. Her türlü tehlikeye karşı. Gerekirse, zor kullanarak.

DOGSBOROUGH. - Bildiğim kadarıyla, sebze ticaretini tehdit eden bir şey yok.

Uİ- Bugüne kadar, belki. Ama ben ileriye görüyorum ve soruyorum: Daha ne kadar zaman? Bu kentin polisi bu kadar tembel ve böylesine rüşvetçiyken, daha ne kadar zaman manav esnafı huzur içinde elindeki sebzeyi meyveyi satabilir? Yarın sabah birtakım kirli eller, dükkânlarını yakıp yıkar, kasalarını soyarsa? Şimdiden küçük bir ücret karşılığı güçlü bir koruyucuya başvurmak istemezler mi?

DOGSBOROUGH. - Pek sanmam.

Uİ - Ne demek bu? Kendi çıkarlarını bilmiyorlar demek. Çalışkan ama dar kafalı, namuslu ama uzağı göremeyen küçük esnafa, güçlü bir lider gerek. Görüyorsunuz:

maalesef tröste olan vicdan borçlarını ve maddi sorumluluklarını unutuyorlar. İşte burada da görev beni çağırıyor Bay Dogsborough! Çünkü tröstün de bugün korunmaya gereksinmesi var. Borcunu ödemeyen manav hapı yutar. Ya borçlarını öderler, ya da tezgâhı kapatırlar! Güçsüz birkaç tanesi batarmış! Batsın, ne yapalım, tabiat kanunu! Kısacası: Karnabahar tröstünün şiddetle ve acele bana ihtiyacı var.

DOGSBOROUGH. - Bu garip planlarınızla yanlış kapı çaldınız delikanlı. Karnabahar tröstünden bana ne?

Uİ - Bana ne öyle mi? Bana ne? O konuya şimdilik girmiyorum. Sizin tröste ne gerek tröste biliyor musunuz? Bilek gerek! Benim liderliğim altında, davasından dönmeyecek otuz güçlü bilek!

DOGSBOROUGH - Tröst yazı makinesi yerine makineli tüfek ister mi, orasını bilemem. Bana gelince, ben onlardan değilim.

Uİ - O konuya daha sonra girelim. Ha, belki de diyeceksiniz ki, otuz silahlı adamın tröste girip çıkması iyi değil. Bizim güvenliğimizi kim sağlayacak? Ama bunu cevabı basit: Parayı veren düdüğü çalar. Paramızı siz vereceğinize göre de... Bizden size ne zarar gelebilir? Hele benden, ? Kimim ki ben? Değil mi? Arkamda kaç kişi var? Biliyor musunuz ki, adamlarım beni şimdiden terk etmeye başladılar. Yirmiye düştüler bile. Eğer bugün başka tüyenler olmadıysa! Beni kurtarmak için elinizi uzatmazsanız, mahvoldum demektir. On dört yıllık emeğim, çabam heba olup gitsin mi? İnsaniyet namına sesleniyorum size! Bana elinizi uzatın!

DOGSBOROUGH. - İnsaniyet namına bana şimdi ne yapmak düşer biliyor musunuz? Polis çağırmak! Polis çağıracağım.

Uİ- Polis mi?

DOGSBOROUGH. - Evet, polis.

Uİ - Sayın Başkan. Yani siz şimdi bana insan olarak yardım elinizi uzatmıyorsunuz, öyle mi?

DOGSBOROUGH.- Uzatmıyorum!

Uİ- (Kükre): Öyleyse bir cani olarak uzatın! Evet, çünkü siz de aşağılık haydutun birisiniz Bay Dogsborough! Maskenizi düşüreceğim! Deliller elimde! Rıhtım yolsuzluğunun dumanı çıkmaya başladı. Siz de bu işin içindesiniz! Sheet'in şirketi artık sizinmiş! Ne haber? Sizi uyarıyorum! Beni çamurlaşmaya zorlamayın! Mecliste soruşturma açılacak!

DOGSBOROUGH. - (Bembeyaz:) Böyle bir soruşturma asla açılmayacak! Dostlarım...
 Uİ - Dostunuz-mostunuz yok artık! Düdü o. Bugün artık dostunuz kalmadı. Üstelik yarın da yalnızca düşmanlarınız olacak. Bu böyle. Bundan sizi kurtarabilecek bir tek kişi var, o da benim! Ben! Ben! Arturo Ui!
 DOGSBOROUGH. - Böyle bir soruşturma açılmayacak dedim. Bunu bana yapamazlar. Vicdanıma çamur atamazlar.
 Uİ- Ak kalmış tek yeriniz de vicdanınız galiba. Hey Dogsborough! (Elini sıkmak ister:) Hadi, mantıklı olun! Bakın, kılınıza dokunanın canına okurum, bir tek sözünüze bakar! Ama önce siz yardım edin bana. Ne olur, yalvarırım! Yalnız bir defalığına!
 Uİ- Hapı yuttum. Biliyorum, kırkıma geldim, daha bir baltaya sap olamadım! Siz bari yardım elinizi uzatın bana!
 DOGSBOROUGH. - Asla!
 Uİ - Fena yaparım namussuzum! Paralarım sizi! Gebertirim, öldürürüm...!
 ROMA,GİRİ- (Tutmaya çalışırlar) Arturo!
 Uİ- Bırakın beni!

Şarkı:

Uİ-
Anladık iyisin,
Ama neye yarıyor iyiliğin.
Seni kimse satın alamaz,
Eve düşen yıldırım da
Satın alınmaz
Anladık dediğin dedik,
Ama dediğin ne?
Doğrusun, söylersin düşündüğünü,
Ama düşündüğün ne?
Şimdi bizi iyi dinle:
Düşmanumuzsun sen bizim
Dikeceğiz seni bir duvarın dibine
Ama madem bir sürü iyi yönün var

Dikeceğiz seni iyi bir duvarın dibine
İyi tüfeklerden çıkan
İyi kurşunlarla vuracağız seni
Sonra da gömeceğiz
İyi bir kürekle
İyi bir toprağa.
Gebertirim, gebertirim, gebertirim seni,
Parça, parça, paramparça ederim seni.
Gebeeeeeeeeeer...
Yüreklisin,
Kime karşı?
Akıllısın,
Yararı kime?
Gözetmezsın kendi çıkarını,
Peki gözettiğın kimin ki?
Dostluğuna diyecek yok ya,
Dostların kimler?
Gebertirim, gebertirim, gebertirim seni,
Parça, parça, paramparça ederim seni.
Gebeeeeeeeeeer...

DOGSBOROUGH –
Anlaşmaktansa sizinle,
Mahvolmayı yeğlerim.
Sanmayın ki bu işten
Size haraç yediririm.
Ne derseniz deyin
Korkmam ben,
Ömrüm oldukça
Hep karşınıza dikilirim.

Uİ-

Gebertirim, gebertirim, gebertirim seni,

Parça, parça, paramparça ederim seni.

Gebeeeeeeeeeer...

Uİ - Sayın başkan.(sessizlik) Sayın başkan!(sessizlik)

FEDAİLER- Başkan!

Uİ- (Toparlanır:) Unutmayın ki ben daha kırk yaşındayım Bay Dogsborough. Siz seksenindesiniz. Bu hesaba göre, Tanrının yardımıyla sizden daha çok yaşayacağım. Ve adım gibi bildiğim bir şey var: Sebze ticaretini ben yöneteceğim! Roma, gidiyoruz! (Resmi bir şekilde selam vererek Roma'yla birlikte çıkar.)

DOGSBOROUGH. - Oh... Bir soluk alayım. Amma çene varmış herifte! Çene değil, makineli tüfek! Bu heriften korkulur. Hayır, almayacaktım bu evi. Baksana bu herif bile biliyor her şeyi. Önce Sheet'in şirketi sonra bu ev, nasıl açıklarım? Beni koruyacaktı. Benim sözüme herkes güvenir. Ama mecliste bütün bu kirli hesaplar ortaya dökülecektir. O zaman kimse benim yanımda olmaz. Beni koruyacak güçlü biri olsa... Bu heriften korkulur.

ANLATICI- Kredi yolsuzluğunu açığa çıkaracağından korkan Hindenburg, iktidarı Hitler'e verir: 30 Ocak 1933. Soruşturma örtbas edilir. Yasal bir görünümde iktidara gelen Hitler, zorbalık yöntemleriyle kendisine destek olanları bile şaşırtmaktan geri kalmaz.

SAHNE: 3

BUTCHER- (Alçak sesle:) Geç kaldı.

MULBERRY- Sheet'le birlikte gelecek. Anlaşamadılar mı yoksa? Bütün gece tartıştılar herhalde. Sheet'in, nakliyat şirketinin hala kendisine ait olduğunu söylemesi şart.

CARUTHER- Sheet için kolay yenir yutulur cinsten değil bu iş. Buraya gelecek ve dalaverecinin yalnızca kendisi olduğunu açıklayacak, öyle mi?

FLAKE - Yapmaz.

CLARK - Yapmak zorunda.

FLAKE - Ne diye yok yere beş yıl hapse girsin ki?

CLARK- Çünkü karısının lüksünden geçilmez, bilirsin. Adam dersin hala karısına tutkun. Kabul edecek görürsün. Hapse gelince, o da pek hapse benzemez sanırım. Dogsborough ayarlar artık orasını.

GAFFLES- Soruşturma komisyonu başkanı O'Casey!

O'CASEY- Sheet ölü bulunmuş.

BUTCHER- Ölmüş mü?

O'CASEY - Öldürülmüş.

MULBERRY- Yok yahu!

FLAKE- (Yavaş sesle:) Kabul etmedi demek.

GAFFLES- Dogsborough, iyisin ya? .

O'CASEY - Sheet'in ölümü...

CLARK- Zavallı Sheet'in beklenmedik ölümü, soruşturmayı suya düşürmüş oluyor...

O'CASEY - Evet. Görünmez kaza olduğu gibi, bir de görünür kaza var anlaşılan... Ne söyleyeceğimi bilemiyorum. Durumum zor. Umarım ki, sizler de şimdi benim sorularına "Bunu Sheet bilir" diye cevaplar vermeye kalkmazsınız. Çünkü Sheet dün gecedan beri konuşamayacak durumda.

MULBERRY- Bu da ne demek oluyor? Meclis krediyi Deniz Nakliyat Şirketine vermemiş miydi?

O'CASEY - Evet. Yalnız şirketin sahibi kimdi?

FLAKE - (Alçak sesle:) Garip bir soru! Bir bildiği var gibi!

CLARK - (Aynı şekilde:) Evet ama ne?

O'CASEY - Nen var Dogsborough? Buranın havası iyi değil galiba, (Öte kilere:) Korkarım, Sheet'in tabutu üzerine atılacak toprağa, buradaki bazı kimselerin çamuru da eklenecek. Çünkü kestirebildiğini kadarıyla...

CLARK - O kadar kestirmeden gitmeseniz daha uygun olacak gibime gelir O'Casey. Sağa sola çamur atmaya kalkmayın, bu iş yasalar nezdinde suçtur.

MULBERRY- Bu bulanık laflar da ne oluyor, anlamıyorum! Dogsborough'nun, konuyu aydınlatmak için görevlendirdiği kişiyi bekleyelim.

O'CASEY- Geç kaldı. Umarım ki, o da gelince suçu Sheet'in sırtına yüklemeye kalkışmaz.

FLAKE - Umalım ki yalnızca gerçeği anlatsın.

O'CASEY- Namuslu biri olsa bari. Eğer öyleyse ne ala. Sheet yeni öldürüldüğüne göre, her şey çözülebilir... (Dogsborough'ya:) Umarım, vekâlet verip görevlendirdiğin adam iyi biridir?

CLARK - (Sert:) Öyledir dedikse, öyledir!

Uİ - (Roma ve fedailerıyla girer.) Geciktiğim için üzgünüm. Evet, ne öğrenmek istiyorsunuz?

O'CASEY - (Dogsborough'ya:) Adamın bu mu?

CLARK - Ne var? Beğenemedin mi?

GOODWILL- Dogsborough, yani sen gerçekten...

O'CASEY - Bunlar kim?

Uİ - Dostlar.

GAFFLES - Bir dakika! Şaka etmiyorsun ya Dogsborough?!

O'CASEY- (Dogsborough susar.) Dogsborough'nun şu anlamlı susuşuna göre; kendisinin güvenilir adamı, sizsiniz Bay Ui! Umarım, bizim güvenimizi de kazanırsınız. Evet, sözleşmeler nerde?

Uİ- Ne sözleşmesi?

CLARK - (O'Casey'nin Goodwil ile bakiştığını görünce:) Nakliyat şirketinin rıhtım inşaatı için müteahhit firmalarla yaptığı sözleşmeler.

Uİ - Sözleşme diye bir şeyden haberim yok benim.

O'CASEY - Yok mu?

CLARK - Yani böyle sözleşmeler yok mu demek istiyorsunuz?

O'CASEY- (Ansızın) Sheet'le görüştünüz mü?

Uİ - (Başım sallar) Hayır.

O'CASEY- Aha! Sheet'le görüşmediniz demek?

Uİ - (Kızır:) Sheet'le görüştüğümü söyleyen, yalan söylemiş!

O'CASEY- Dogsborough'nun sizi, bu konuyu araştırmakla görevlendirdiğini sanıyordum.

Uİ - Ben de araştırdım işte!

O'CASEY- Araştırmanız verimli oldu mu bari Bay Ui?

Uİ - Evet, ama ortaya çıkan gerçek hiç de sevindirici değil baylar. Bay Dogsborough, belediyemize ait paranın -ki bunun hepimizin dışından tırnağından ödediği vergilerden oluştuğunu hatırlatırım- evet, bir armatöre verilen bu kredinin nereye gittiğini

araştırmamı istemişti. Ne yazık ki paranın hortumlandığını gördüm: Bu bir... İkinci nokta: Yolsuzluğu yapan kimdi? Uzun araştırmalardan sonra onu da buldum. Üzülerek bildiriyorum ki, suçlu...

O'CASEY- Evet, kimmiş?

Uİ - Sheet.

O'CASEY - Sheet, öyle mi? Kendisiyle görüşmediğiniz, artık konuşamayacak olan Sheet?

Uİ - Ne bakıyorsunuz? Suçlu Sheet'tir.

CLARK - Sheet öldü. Duymadın mı?

Uİ- Öldü mü? Gerçi ben dün gece Roma'yla birlikte Cicero'daydım; ne olduğunu biz bilemeyiz. Ama bildiğim bir şey var ki, şimdi açıkça ortaya çıkmış oluyor: Herkesin namuslu bir iş adamı bildiği Sheet, aslında bir gangstermiş!

O'CASEY- Anlaşıldı Uİ. Sheet için ağzınıza geleni söylemekten çekinmiyorsunuz. Bugün herkes Sheet'e yükleniyor zaten. Evet, Dogsborough, gelelim sana.

DOGSBOROUGH. - Bana mı?

BUTCHER - (Sertçe:) Dogsborough'dan ne istiyorsun?

O'CASEY - Şunu: Eğer Bay Udi'yi doğru anlıyorsam -ki anladığımı sanıyorum- bir Deniz Nakliyat Şirketi parayı aldı ve iç etti. O zaman bir tek soru kalıyor ortada: Bu şirket kime ait? Şirketin adı Sheet, bunu biliyoruz. Ama asıl önemli olan şu: Şirket, olay tarihinde de Sheet'in miydi? Sheet yaşasa, mallarının hesabım verirdi kuşkusuz. Ama Bay Uİ geceyi Cicero'da geçirdiğinden beri, Sheet konuşamayacak durumda. Acaba söz konusu yolsuzluk yapıldığında şirket el değiştirmiş olamaz mı? Ne dersin Dogsborough?

DOGSBOROUGH. - Ben mi?

O'CASEY- Sözleşme imzalandığında, daha doğrusu imzalanmadığında, Sheet'in koltuğunda belki de sen oturuyordun Dogsborough?

GOODWILL- O'Casey!

GAEFLES - Dogsborough mu? Saçmalama!

DOGSBOROUGH. - Ben...

O'CASEY- Bizlere karnabahar tröstünün darboğazda olduğunu anlatıp kredi istediğinde, belki de kendi çıkarın için konuşuyordun.

BUTCHER- Neler söylüyorsun sen yahu? Görmüyor musun adamcağız hasta?

CARUTHER- Yaşlı adamcağız!

FLAKE - Ak saçları onun suçsuzluğunun aynasıdır.

ROMA - Ben derim ki: Kanıt gerek!

O'CASEY - Kanıt istiyorsanız...

Uİ - Lütfen sakın olun beyler! Susalım!

GAFFLES- (Yüksek sesle:) Tanrı hakkı için, konuş, bir şeyler söyle Dogsborough!

ROMA- (Birdenbire bağırır:) Suuus! Patron susun dedi! (Ansızın sessizlik olur.)

Uİ - Üzülerek bildiriyorum ki baylar, bu manzara hem dokunaklı, hem de utanç verici.

Yaşlı bir adama alenen hakaret ediliyor ve dostları susup oturuyorlar. Ben size

inanıyorum Bay Dogsborough. Şu adama bir bakın! Şu oturuş, şu duruş, şu ifade hiç

suçlu birine ait olabilir mi? Burada kimse akla karayı birbirinden ayırt edemiyor mu?

Artık bu kadar ileri gidilmişse, çok ileri gidilmiş demektir!

CLARK - Zavallı bir adam dolandırıcılıkla suçlanıyor burada!

O'CASEY - Daha da beteri: Hırsızlıkla! Kredi verildiği sırada, karanlık işler çeviren mahut nakliyat şirketinin Dogsborough'ya ait olduğunu iddia ediyorum!

MULBERRY- Yalan! İftira!

CARUTHER- Dogsborough için kelleyi koyarım ortaya! İstersen bütün kenti buraya çağır. Onu suçlayamaya yeltenecek bir kişi bulamazsın.

MULBERRY - FLAKE - (Birlikte:) Tanık göster! Tanık!

O'CASEY- Tanık, öyle mi? Tanık istiyorsunuz demek? (Birine:) Evet, bir tanığım var.

Getirin kendisini! (Goodwill çıkar. Herkes kapıya bakar. Kısa bir sessizlik. Sonra silah sesleri ve çığlıklar duyulur.)

O'CASEY- Tanığının adı Bowl. (Dışarıya seslenir:) Girsin!

O'CASEY - Bowl. Baylar, korkarım tanığım artık sorguya çekilecek durumda olamadığına göre soruşturma bitmiştir. Saygılar. (Hızla çıkar)

Uİ - (Elini sıkmak için Dogsborough'ya yaklaşırken:) Gerçekten tebrikler Dogsborough!

Her şey apaçık ortaya çıkmalı, öyle değil mi?

ANLATICI- Gangsterlerin şefi, hızla devlet adamı olma yolundadır. Bazı söylentilere göre, Hitler, taşralı bir oyuncudan duruş ve güzel konuşma dersleri de almıştır.

SAHNE: 4

OYUNCU- Bir hançer mi şu önümde gördüğüm
 Sapı elinden yana çalmış
 Gel sarsın elim seni
 Göze var ele yok musun sen
 Şimdi kim bana namussuzluk ediyorsun diyebilir?
 Verdiğim bu öğüt samimi
 Tutuş akıl ve kan
 Ve mağripliye elde etmek için tek yol bu değil mi?
 Şimdi yalnızım
 Ah ben ne adi ne satılmış kölenin biriyim
 Utanmaya değmez mi?
 Şu oyuncu şurada yalandan bir hayale kapılıp...

Uİ- (Keser) Güzel, güzel! Evet, evet. Dinleyin öyleyse. Konuşmam pek iyi değilmiş, diyorlar... (Fedailer tepki gösterir. Onlara) tamam, tamam!.. Yakında bazı yerlerde üç-beş laf etmem gerekecek. Hele politika deyince, nutuk atmak bile gerekebilir. Onun için ders almayı düşündüm. Sonra duruş, sonra yürüyüş, bakış, konuşma istiyorum evet.

OYUNCU- Başüstüne efendim başüstüne.

Uİ- Önce yürüyüş. Siz artistler, operada, tiyatrodada nasıl yürüyorsunuz hani, işte öyle istiyorum.

OYUNCU- Anladım efendim. Tragedya oyuncularının, büyük oyuncuların tavrını istiyorsunuz. Büyük stil sizi ilgilendiriyorsa, tam adamına düştünüz: Shakespeare'in oyunları hepsi benim ihtisasımdır. Buyurun. Hamlet, bir başyapıt!(Yürür)

Uİ- Hayır, bunu istemiyorum!

OYUNCU- Ne!

Uİ- İstemiyorum! Daha güçlü bir şey!

OYUNCU- Ceaser1 (Yürür)

Uİ- Evet, bunu istiyorum.

GİVOLA- Patron, bu doğal değil ki.

Uİ- Doğal değil de ne demek?

OYUNCU- Nasıl? Nasıl? Senin karşında karşınızda kaderin sillesini yemiş bir aktör var ulan!

Uİ- Bugün artık kimse doğal değil.

OYUNCU- Sen de sus lan! (Fedailer üstüne yürür.) Ben Shakespeare yüzünden bu hallere düştüm. O İngiliz şairi benim sebab-i felaketimdir. Eğer Shakespeare diye biri olmasaydı, ben bugün Broadway'den aşağı kurtarmazdım. (Fedai'ye) Ne o? Beni mi vuracaksın. İşte çıplak göğsüm! Vur! Ceaser'ı vurduğun gibi!

Uİ- Yeter! Ben yürüdüm mü, yürüdüğümün farkına varılmalı.

OYUNCU- Buyurun efendim, buyurun. Desenize yahu, böyle buyurun. Evet, duruşla başlıyoruz. Sırt dik, omuz dik, baş dik. (Ui söyleneni yapar.) Evet. Ayakucu, ayakucu! Bas – ayakucu- sırt dik, bas, ayak ucu(Ui söyleneni yapar.) Güzel. Bitti efendim. Başka bir arzunuz?

Uİ - Duruş. Kalabalıkların önünde nasıl durayım?

GİVOLA - Arkana ızbandut gibi iki adamım yerleştir, bak nasıl duruyorsun!

OYUNCU- Sen çok konuşuyorsun.

Uİ - Aptal aptal konuşma. Ben arkamdakilere değil, bana bakılmasını istiyorum. Duruşumu düzeltin! (Kollarım kavuşturup durur.)

OYUNCU- Bir durun bakalım. Bakayım, berbere benziyorsunuz. Şöyle kavuşturun kollarınızı. (Kollarını, ellerin sırtları görünecek, avuçlar pazılara gelecek biçimde kavuşturur:) Baş mağrur.

Uİ - (Aynada yeni duruşunu inceler.) Güzel!

GİVOLA - Bütün bunlar niye anlamıyorum. Karnabahar tröstündeki cici beyler için mi?

Uİ - Tabii ki hayır. Küçük insanlar için. Clark'ın o gösterişli yürüyüşü kimler için? Kendisi gibi olanlar için mi? Hayır. Onlara ayrıca bir gösteriş gerekmez. Dolgun bir banka hesabı göstermek yeter. Nasıl ki bazı yerlerde iki fedai bana yetiyor. Clark'ın yürüyüşü küçük insanları etkilemek için. Benimki de öyle olacak.

GİVOLA - "Sonradan görme. Ders almış" derlerse? Biliyorsun, bu konuda kılı kırk yaran tipler var.

Uİ- Desinler. Hem o entellerle sivri zekâlıların fikrini takan kim? Önemli olan: sokaktaki adam, kendine efendi olarak kimi istiyor? Gerisi palavra!

GİVOLA - Peki ama bu salon efendisi tavrını takınmak niye? Daha şöyle halk adamı rolü oynasan? Ceketsiz, gözlerinde saf bir bakış...

Uİ - O rol için Dogsborough var, yeter.

GİVOLA - O da dökülüyor artık. Antikadır diye hala müşteri çıkıyor ama sahte olmasından kuşkulanırlar da var."

Uİ - Tamam! Oturuş.

OYUNCU - Ne oturuş mu? En zoru budur Bay Ui. En zoru budur. Herkes durur, herkes bakar, herkes yürür, herkes oturamaz!

Uİ- Ben otururum!

OYUNCU- Otur! Yaslanma! Bir ayak önde, bir ayak geride, eller burada. Dirsekler açık. İnanılmaz isterseniz şunlara sorun.

Uİ - Nasıl?

FEDAİLER- İnanılmaz, muhteşem vb...

Uİ- Güzel. (Oyuncuya) Sıra konuşmaya geldi. Bana bir şeyler okuyun.

OYUNCU - Shakespeare! Shakespeare! Başkası katiyen olmaz. Buyurun. Evet, Antonius'un tiradına ne dersiniz? Antonius'u 1908'de Zenith'de oynamıştım. Buyurun. Hazır mısınız? (Pozunu alır ve Antonius'un söylevini okumaya başlar:) "Dostlar, Romalılar, Vatandaşlar, Beni dinleyin! Ben Caesar'ı gömmeye geldim, övmeye değil. (Ui arkasından her cümleyi tekrar eder. Ancak Ui, genelde kesik ve hoyrat tonunu koruyacaktır.)"İnsanların yaptıkları kötülükler arkalarından yaşar, iyiliklerse çok zaman kemikleriyle birlikte gömülür; (birlikte) haydi Caesar'ınkiler de öyle olsun. Soylu Brutus size Caesar'ın haris olduğunu söyledi: Eğer böyleyse bu ağır bir suç, Caesar da bu suçu pek ağır ödedi. Şimdi burada, Brutus'la, ötekilerin izinleriyle -çünkü Brutus şerefli bir kişidir, zaten hepsi, hepsi şerefli kişilerdir- evet izinleriyle burada Caesar'ın cenazesinde söz söylemeye geldim"

Uİ- (Yalnız başına devam eder.) "O benim dostumdu. Bana karşı sadık ve dürüsttü. Ama Brutus haris olduğunu söylüyor ki, Brutus şerefli bir kişidir. Caesar Roma'ya birçok esir getirdi. Devlet hazineleri bunların kurtuluş akçeleriyle doldu. Acaba Caesar'da hırs diye görülen bu muymuş? Fakirler ne zaman ağlarsa, Caesar'ın gözleri yaşarırdı. Hırs daha katı bir kumaştan olsa gerek. Fakat gene Brutus onun için, haristi diyor ki Brutus şerefli bir adamdır. Siz hep gördünüz. Luperkalya yortusunda kendisine üç kez krallık tacını sundum. Üç defasında da reddetti. Hırs bu muymuş? Gene Brutus

haristi diyor ve şüphesiz kendisi şerefli bir adamdır. Ben Brutus'un söylediklerini çürütmek için söz söyleyemiyorum, buraya bildiklerimi söylemeye geldim. Bir zamanlar siz onu hep severdiniz; bu sebepsiz değildi; öyleyse sizi ona yas tutmaktan alıkoyan nedir? Ey izan, sen hoyrat hayvanlara sığınmışsın, insanlar da muhakemelerini kaybetmiş. Beni affedin, kalbim tabutun içinde, şurada, Caesar'ın yanında, tekrar bana gelinceye kadar beklemeli! (Bağırtıyla:) Tehdit! Soygun! Kıyım! Cinayet! Sokak ortasında cayır cayır kurşun sıkılıyor. İşine gücüne giden, tanıklık etmek için belediye gelen vatandaş, güpegündüz yol ortasında öldürülüyor. Soruyorum size, bütün bunlara karşı yöneticiler ne yapıyor? Hiç! Bu saygıdeğer kişiler, anarşiye karşı önlem alacakları yerde, bir takım karanlık işler çevirip komplolar düzenleyerek namuslu insanlara çamur atmak peşindedir.

ANLATICI- 1933'te Hitler, kendi adamlarına Alman meclis binasını yaktırır. Ve bu yangını bahane ederek geniş bir kıyım harekâtı için emir verir.

SAHNE:5

Uİ - Sonuç: Tam bir kargaşa! Öyle ya: Herkes kendi çıkarını düşünür, herkes aklına estiği gibi davranırsa, ne olacak? Anarşi çıkacak ortaya, yani herkes birbirine düşman olacak. Ben sessiz sakin dükkânımda otururken ya da ne bileyim, efendi gibi kamyonumu sürerken, "Eller yukarı" diye tepeme binilirse veya arabamın lastiklerine ateş edilirse, tabii ki barış olmaz! Ama ben de, insanların kuzudan çok kurda benzediklerini görüyorsam, önlem almak zorundayım. Önlem alacağım ki, herkes her istediği zaman "eller yukarı" diye dükkânıma dalmasın! Benim elim armut toplamıyor ya! İnsanın tabiatı böyle. Kimse kendiliğinden "aman ayıp oluyor" diye, ya da "mecliste bana övgü düzerler" diye silahını bırakmaz. Neden? Ben vurmazsam öteki beni vuracak da ondan! Mantığa uygun olan bu. Şimdi diyeceksiniz ki, "Peki napalım?"... Söyleyeyim: Bir kere baştan şunu bilin: Bugüne kadar tutturduğunuz yolda devam ederseniz, bu iş yürümez! Aranızda birlik yok; bir koruyucunuz da yok! Tembel tembel tezgâhın ardında oturuyor, şu işler düzelse diye bekleşip duruyorsunuz. Ama bu kafada giderseniz, daha çok beklersiniz! Belki soracaksınız: "Neden fedakârlık edecekmişiz?".

Yahut diyeceksiniz ki: "Kardeşim, sırf korunacağız diye, elimize geçen paranın %30'unu nasıl verelim? Bizim paramız kıymetlidir! Çok para bu!"... İyi ama sevgili manavlarım, sevgili kabzımal kardeşlerim, bedavaya korumak nerde görülmüş? Bu hayatta bir tek ölmek bedava. Gerisi hep parayla. Korunmak da parayla. Huzur, sükûn, barış, hepsinin bir fiyatı var! Hayat bu. İşte bu yüzden beyler, şurada görmüş olduğunuz mesai arkadaşlarım ve ben -hepsi bu kadar değil, dışarıda başkaları da var- evet bizler, sizi korumaya karar vermiş bulunuyoruz. (Givola ve Roma alkışlarlar.)

ROMA- Bu işlemin, en dürüst ticari yollardan yürütüleceğini anlatmak için, ileri gelen toptancılardan Sayın Clark da aramızda. (Roma, (Clark'ı öne sürer. Bazı satıcılar alkışlarlar.) Sayın Clark, Sayın Clark.

GİVOLA- Bay Clark, bu topluluk adına size hoş geldiniz derim. Sizin buradaki varlığınız, karnabahar tröstünün, Arturo Ui'nin görüşlerini sonuna kadar benimsediğini kanıtlıyor. Teşekkür ederek sözü size bırakıyorum Sayın Clark!

CLARK- Baylar, bayanlar... Tröstümüz alarına geçmiştir. Mallarınızı satarken karşılaştığınız zorlukları biliyoruz. Peki, niçin satamıyorsunuz? "Çünkü çok pahalı" diyeceksiniz. Evet, pahalı, ama niçin pahalı? Çünkü karanlık birtakım çevrelerin kışkırttığı şoförlerimiz, hamallarımız ve sandıkçılarımız, durmadan daha fazla ücret istiyorlar da ondan. saygıdeğer Bay Ui ve arkadaşları, bu bakımdan iyi bir temizlik yapmaya kalkışmış durumda ve biz de tröst olarak sonuna kadar destekçiyiz.

1. MANAV- İyi ama dar gelirliler gittikçe daha az kazanırsa, sebze yi kim satın alacak?

Uİ - Çok yerinde bir soru. Cevabım: İstesenez de istemezseniz de, işçi artık çağdaş dünyanın vazgeçilmez bir parçasıdır. En azından tüketici olarak. Her zaman söylemişimdir: Namusuyla çalışmak, yapıcı ve insana kâr sağlayan bir iştir. Ve gereklidir de. Bir işçiyle karşılaştığım zaman, bütün sempatim ondan yanadır. Ama işçiler kalkıp da birleşirlerse, hele bir de kâr gibi, ücret gibi hiç anlamadıkları konulara burunlarını toplu halde sokmaya kalkışirlarsa; o zaman "Yavaş gel arkadaş!" derim, "alttan aldıksa, o kadar uzun boylu değil!" Sen işçisin. Bu ne demek? İşini yapacaksın! Yok, eğer işini yapmazsan, grev yaparsan, o zaman sen işçi olmaktan çıkar, topluma zararlı bir unsur olursun. Ha, o zaman da ben olaya el koyarım arkadaş!

CLARK- Ayy, bravo Bay Ui, bravo. (Clark alkışlar.)

Uİ- Şimdi, bütün bu sözünü ettiğim işlerin dürüstlüğünü sizlere göstermek için, aramızda namus timsali bir insan bulunuyor. Bay Dogsborough hepimiz için şaşmaz bir

şekilde namusun, şerefin ve doğruluğun timsalidir. (Manavlar alkışlar.) Bay Dogsborough, şu tarihi anda size nasıl teşekkür borçlu olduğumu belirtmeliyim. Kader bizi birleştirdi. Sizin gibi bir insanın, benim gibi halktan birini, arkadaş -hatta izin verirseniz şöyle diyeyim- evlat olarak seçmesini ömrüm oldukça unutmayacağım. (Dogsborough'un yana sarkmış elini tutarak, zorla tokalaşır.)

GİVOLA - Dokunaklı bir sahne: Baba ve oğlu.

GİRİ - (Öne çıkar:) Millet, patron burada hepimizin hislerine tercüman oldu! Görüyorum ki, soracak sorularınız var. Çekinmeden sorun! Korkmayın, bize dokunmadığı sürece, biz adam yemeyiz. Şimdi ötün bakalım! (Manavlardan ses çıkmaz.)

GİVOLA- (Yağcı:) Bizi kızdıracamızdan çekinmeyin! Bakın ben de uzun yıllar ticaretle uğraştım. Ben de sizden biriyim. Ben de esnafım. Şimdi korunmak mı, yoksa dişe diş zorbalık, cinayet mi?

1.MANAV- Ortalık sakin. Son günlerde benim dükkânımda hiçbir olay olmadı.

2.MANAV- Benimkinde de.

3.MANAV- Bende de bir şey yok.

GİVOLA - Garip!

2. MANAV- Sanıyorum Bay Ui'nin anlattığı cinsten olaylar şu sıralar genellikle birahanelerde oluyor. Bazıları haraç ödemediklerinden şişeydi bardaktı tuzla buz ediliyor, içkiler de yerlere dökülüyor. Ama çok şükür manavlar, şimdiye kadar sakindi.

ROMA - Ya Sheet'in öldürülüşü? Ya Bowl'un hesabının görülmesi? Bu mu rahatlık? . . .

2. MANAV- Nasıl yani, bu ölümlerin karnabaharlarımızla bir ilgisi mi var Bay Roma?

ROMA - Yok tabii. Bir dakika. (Roma, uzun söyleviden yorgun düşüp ilgisiz bir şekilde oturan Ui'ye yaklaşır. Birkaç kelime konuştuğundan sonra Giri'yi çağırır. Givola'nın da katılmasıyla süratli bir fısıldaşma olur. Sonra Giri fedailerden birine işaret eder, birlikte çıkarlar.)

GİVOLA - Saygıdeğer topluluk, şimdi öğrendiğimize göre, bedbaht bir kadın, huzurlarınızda Arturo Ui'ye minnettarlığını belirtmek istiyor. (Arkaya gider ve aşırı süslü bir yaratığı içeri alır. Rıhtım Gülü Daisy elinden tuttuğu bir kız çocuğuyla girer. Üçü birden ayağa kalkan Ui'nin yanına gelirler.) Konuşun Bayan Bowl! (Manavlara:) Bu Hanım, Bayan Bowl. Dün insanlık görevini yapmak için belediyeye gelirken kirli

ellerin sığıdığı kurşunlarla can veren karnabahar tröstü yetkilisi Bowl'un dul ve kederli karısı. Buyurun Bayan Bowl!

RIHTIM GÜLÜ DAİSY-Evet ben Bayan Bowl'um. Bowl'un kederli ve dul eşiyim. Ben kederliyim. Dün benim kocam, nihayetinde o da bir insandı. Bir insan vatandaşı olarak görevini yapmak üzere Belediye binasına girerken ya da çıkarken uğradığı alçakça saldırı, beni derin bir umutsuzluğa düşürdü. O yüzden ben burada Bay Ui'ye bana yolladığı çiçekler için çok teşekkür ediyorum. Kalpten teşekkürlerimi kabul edin Bay Ui. (Giri başında Bowl'un şapkası, arkasında benzin bidonları taşıyan gangsterlerle kalabalığın ortasından geçer, çıkar.)

R.GÜLÜ DAİSY-(Ötekilere:) Evet baylar, baylar, bedbaht bir dulum ben ve şuna hepimizin önünde yemin edebilirim ki, Bay Ui olmasaydı, şimdi sokağa düşmüş bir kadın olacaktım. Düşünsenize ben sokakta olacaktım. Şey ben Bay Ui'ye tekrar teşekkür etmek istiyorum...

Uİ - Başınız sağ olsun hanımefendi. Bu başıbozukluğa, bu kargaşaya bir son verilecek artık. Hiç merak etmeyin.

GİVOLA - Saygıdeğer topluluk şimdi de sırada beklenen an. Arturo Ui'nin sanatseverliğinin bir göstergesi olarak Dougborough ailesinden genç Dougborough sizler için hazırladığı resitali sunacak. Buyurun!

ROMA - (Genç Dogsborough şarkısını söylerken.)Dok bölgesinde yangın var!

BİR SES - Nerede?

BİR FEDAİ- (Girer) Burada Hook adında bir manav var mı?

2.MANAV- Var! Ne oldu?

FEDAİ - Deponuz yanıyor (Hook çıkışa koşar. Birkaç kişi peşinden giderler)

ROMA - Durun! Kimse dışarı çıkmayacak! (Fedai'ye:) Kundaklanmış mı?

FEDAİ - Evet patron. Yakınında benzin bidonları bulundu. '

2.MANAV- Ben gördüm, ben gördüm, biraz önce adamlarınız buradan benzin bidonlarıyla geçmişlerdi!

ROMA - (Kendini kaybeder:) Ne yani? Bizim yaptığımızı mı söylemek istiyorsun? Buradan ne taşındığını gördün bakayım? Benzin bidonu mu? (Manavlara:) Sen bidon gördün mü? Ya sen?

MANAVLAR- Hayır, hayır... Ben de görmedim.

ROMA- Güzel! Görmediğinizi umarım!

GİVOLA - (Aceleyle:) Biraz önce karnabaharcıların rahat olduğunu söyleyen adamın şimdi deposu yanıyor! Buyurun bakalım! Kirli ellerin uzandığı depo şimdi küle dönüyor! Hadi artık! Birleşin ve karar verin!

Uİ - (Kükrer) Demek bu kentte iş bu kerteğe vardı ha? Önce cinayetler, şimdi de kundakçılık! Herkesin jetonu düşmüştür umarım! Çünkü bundan sonra, hepinizin hayatı tehlikede!

ANLATICI- Meclis yangını duruşmasında, Leipzig Yüksek Mahkemesi, önceden uyuşturucu madde verilmiş bir işsizi ölüme mahkûm eder. Gerçek kundakçıların kılına bile dokunulmaz. Artık Almanya'da hukuk, yalnızca Hitler'in emrinde çalışmaktadır.

SAHNE: 6

GİRİ- (Tanık sandalyesinin önünde durmuş, yarı baygın durumdaki sanık Fish'i gösterir. Bağırarak:) Yangını çıkaran bu serseriydi. Onu yakaladığımda bir benzin bidonunu göğsüne yapıştırmış kaçıyordu. Ben konuşurken ayağa kalk ulan! Kalk ayağa dedim! (Fish'i zorla ayağa kaldırırılar. Ancak sallanarak ayakta durabilmektedir.)

YARGIÇ- Sanık, kendinize gelin. Mahkemedesiniz ve kundakçılıktan yargılanıyorsunuz. Durumunuzu iyi tartın.

FİSH - (Dili ağzında büyümüştür) Arlarlarl...

YARGIÇ - Benzin bidonlarını nereden aldınız? Doktor!

FİSH - Şbusssuuğğ...

DOKTOR - (Yargıcın işareti üzerine özene bezene giyinmiş, karanlık yüzlü bir Doktor Fish'in üzerine eğilir. Bir an Giri'yle bakışırılar.) Deli numarası yapıyor.

AVUKAT- Savunma makamı, sanığın başka doktorlar tarafından da muayene edilmesini istemektedir.

SAVCI- İtiraz ediyorum.

YARGIÇ - İsteğiniz reddedildi.

AVUKAT - Bay Hook'un deposunda yangın çıkıp yirmi iki evi kül ettiğinde, sizin orada ne işiniz vardı Bay Giri?

GİRİ - O akşam yemeği biraz fazla kaçırmışım. Hazmetmek için dışarı çıkmıştım.

(Birkaç Fedai sesli gülüşürler. Giri de onlara katılır.)

AVUKAT - Bay Giri, sanık Fish'in işsiz olduğunu ve yangından bir gün önce yaya olarak Chicago'ya geldiğini biliyor musunuz? Fish daha önce Chicago'ya ayak basmamıştı.

GİRİ - Bilsem ne olacak?

AVUKAT - Otomobilinizin plaka numarası 7565 CH 78 midir?

GİRİ - Evet.

AVUKAT- Yangından dört saat önce, otomobilinizin Dogsborough'nun lokantasının önünde durduğu ve sanık Fish'in bu lokantadan şursuz bir halde sürüklenerek çıkarıldığı doğru mu?

GİRİ - Ne bileyim ben? O gün otomobilimle Cicero'ya gitmişim. Elli iki kişiyle karşılaştım. Hepsi beni orada gördüklerine dair tanıklık edebilirler. Yemin bile ederler. (Birkaç fedai güler.)

AVUKAT - Az önce yediklerinizi hazmetmek için Chicago'da rıhtım boyunda yürüyüşe çıktığınızı söylemişsiniz?

GİRİ - Ne yani? Cicero'da yiyip Chicago'da hazmedemez miyim?

(Işıklar yandığında tanık sandalyesinde Manav Hook oturmaktadır.)

AVUKAT - Bay Hook? Onu daha önce hiç görmüş müydünüz?

HOOK- Hiç görmedim.

AVUKAT - Bay Giri'yi görmüş müydünüz peki?

HOOK - Evet. Depomun yandığı gün karnabahar tröstünün bürosunda. AVUKAT - Yangından önce mi?

HOOK- Hemen yangından önce. Ellerinde benzin bidonları taşıyan dört kişiyle lokalden geçmişti. (Gazeteciler ve fedailer arasında bir kaynaşma olur.)

YARGIÇ - Basın mensupları lütfen gürültü yapmasınlar! AVUKAT -

Deponuzun komşusu kim?

HOOK - Eskiden Sheet' e ait olan Deniz Nakliyat Şirketi. Benim depomla şirketin avlusu arasında bir geçit vardır.

AVUKAT - Bay Hook, Bay Giri'nin sözü geçen binada oturduğunu ve buralara kolaylıkla girip çıktığını da biliyor musunuz?

HOOK - Evet, depoların müdürlüğünü yapıyor kendisi. (Grup karışır. Fedailer yuhalayarak patırtı çıkarırlar ve Hook'u, avukatı ve gazetecileri tehdit eder bir tavır

takınırlar. Genç Dogsborough aceleyle yargıcın yanına gelir ve kulağına bir şeyler fısıldar.)

YARGIÇ- Susun, Susun! Sanığın rahatsızlığı dolayısıyla, oturum daha ileri bir tarihe ertelenmiştir.

Şarkı :

FİSH-

Eğrisiyle doğrusuyla

Suçlusu masumuyla

Herkes aynı bu oyunda

Adil olmak boşuna

Yargıcıyla savcısıyla

Herkes bilir yol orada

Bu terazi dengelenir

Yalnızca çok parayla

Durma sen de oyna

Doğruluk işlemez burada

Yalan dolan hile tamam

Hep masumdur güçlü olan

Sanma sırtın gelmez yere

Güvenince adalete

II. PERDE

SAHNE: 6 (devam)

SAVCI - Gözlerinizde bir bozukluk var mıdır Bay Hook?

HOOK- (Güçlkle:) Evet.

SAVCI - Güzel. Size göstereceğim birini tam ve kesin olarak teşhis edebilir misiniz?

HOOK- Hayır.

SAVCI- Çok güzel. Örneğin, şu beyi tanıyor musunuz? (Giri'yi gösterir.)

HOOK- Hayır.

SAVCI- Onu daha önce hiç gördünüz mü?

HOOK- Hayır!

SAVCI- Şimdi de çok önemli bir soru soracağım Bay Hook. Dikkatle dinlemenizi öneriyorum. Sheet Nakliyat Şirketinin ambarıyla sizin deponuz arasında bir geçit var mıydı?

HOOK- (Bir sessizlikten sonra:) Hayır.

SAVCI- Başka sorum yok.

DAİSY- (Rıhtım Güülü Daisy öne çıkar. Ezberlemiş gibi:)Bu o, bu o, bu o! Ben bu pis adamı, suçlu yüzünden olduğu kadar, üç metre boyu ve iki metre eninden de tanıyorum. Bu adam enine boyuna katil yani sizin anlayacağınız. Bu o, bu o, bu o! Kocamın öldürüldüğü gün bu pis adam Belediye binasının oralarda dolaşıyordu. Pis sapık sapık baktı bana. Ben hemen anladım zaten bunun sapık katil olduğunu. Elindeki beyaz bidonları görünce hemen anladım. Hayır, görümcem de gördü, ben de gördüm. Yalnız ben görmedim.

Şarkı

FİSH- Susup bakan kalem tutan

Hep konuşup silah tutan

Sen de yanaş silahlıya

Adalet ondan yana

Kan dökene gelmez ceza

*Yaş dökene bakmaz yasa
Kes sesini çek cezanı
Dökmezsen masum kanı
Durma sen de oyna
Doğruluk işlemez burada
Yalan dolan hile tamam
Hep masumdur güçlü olan
Sanma sırtın gelmez yere
Güvenince adalete*

SAVCI - Bay Givola, buyurun. Soruşturma sırasında bazı kişilerin, yangından kısa bir süre önce, karnabahar tröstünden yangın yerine doğru, benzin bidonları taşıdıkları söylendi. Bu konuda ne biliyorsunuz?

GİVOLA - Evet doğru, kesinlikle doğru. Ama o gördükleri kişi sanırım belediye başkanının oğlu olmalı.

SAVCI - Belediye başkanının oğlu neden böyle bir şey yapmış olabilir ki?

GİVOLA - Ben arabama yedek benzin götürüyordum, o da bana yardım ediyordu. Bilirsiniz kendisi çok yardımsever biridir.

SAVCI - Ayy ne güzel, ne güzel. Peki, arabanızda her zaman yedek benzin bulundurur musunuz?

GİVOLA- Elbette, elbette. Bilindiği gibi ben işlerini hep sağlama alan bir adamım.

SAVCI - Bay Givola, peki belediye başkanının oğlu karnabahar tröstünde ne yapıyordu?

GİVOLA - Belediye başkanının oğlu karnabahar tröstünde şarkı söylüyordu Evet kendisi müzisyendir.

SAVCI - Yüksek mahkemeden, belediye başkanının oğlunun karnabahar tröstünde söylediği dokunaklı şarkıyı tekrarlamasını talep ediyorum.

AVUKAT- İtiraz ediyorum.

YARGIÇ - (Genç D. şarkıyı tekrar eder.)Yeteer! Mahkeme isteğinizi gereksiz bulmuştur.

GİVOLA - (Ayağa fırlar) İtiraz ediyorum! Burada provokasyon yapılıyor! Safkan delikanlılar, yalnızca bir-iki el ateş ettiler diye; onlara cani damgası vurmak istiyorsunuz. Evet, itiraz ediyorum! (Salon karışır, kahkahalar, gürültüler.)

Şarkı:

*FİSH- Bekler durur aptal insan
 Çıksın diye bir kahraman
 Kahramanlar çoktan öldü
 Alkışlandı onları vuran
 Eğer varsa itirazın
 Durma söyle elbet hakkın
 Duymasan da kendin bile
 Öürken gelir dile
 Durma sen de oyna
 Doğruluk işlemez burada
 Yalan dolan hile tamam
 Hep masumdur güçlü olan
 Sanma sırtın gelmez yere
 Güvenince adalete*

YARGIÇ- Basın, üstü kapalı birtakım ifadelerle mahkemenin belirli bir çevrenin baskısı altında olduğunu yazıyor. Mahkememiz hiçbir baskı altında olmadığını ve tam bağımsız şekilde yargılama görevini yaptığını bildirir. Bu açıklama yeter sanırım.

SAVCI - Sayın Başkan! Sanık Fish deli numarası yapmakta direttiğine göre, iddia makamı kendisine başka bir soru sorulmasına gerek görmemektedir. Durum böylece sabit olduğuna göre...

AVUKAT - Sayın başkan, sanık kendine geliyor! (Salonda genel bir kıpırdanma.)

FİSH - (Kendine gelir gibi olur:) Şkuzuuusu...

AVUKAT - Sayın başkan, Fish'in sorgusunun yapılmasını istiyorum.(Ortalık karışır.)

SAVCI- İtiraz ediyorum! Fish'in aklının başında olduğunu gösteren hiçbir kanıt yok. Savunma makamı sansasyon peşinde! Bir takım oyunlarla halkı heyecanlandırıp etkilemek istiyor.

FİSH - Szuu... (Avukatının yardımıyla ayağa kalkar.)

AVUKAT - Fish, cevap verebilecek misiniz?

FİSH - Eeveet.

AVUKAT - Fish, mahkemeye cevap verin: Geçen ayın yirmi sekizinde, doklardaki sebze deposunu siz mi yaktınız? Evet ya da hayır deyin yeter!

FİSH - Haa... hayır.

AVUKAT - Fish, Chicago'ya ne zaman geldiniz?

FİSH- Ben Chicago'ya yeni geldim!

AVUKAT - (Giri'yi göstererek:) Bu adamı daha önce de görmüş müydünüz?

FİSH - Evet gördüm.

AVUKAT- Nerde gördünüz? Rıhtım boyundaki lokantada mı?

FİSH - (Alçak sesle:) Evet orada gördüm. Hatta şu da yanındaydı. Onlar beni zorla arabasına aldılar. Biri kafama...(Salon dalgalanır. Fedailer tabancalarını çekerler, yuhalayarak bağırlar. Doktor hızla gelir, elindeki şırıngayı Fish'e batırır).

AVUKAT- Protesto ediyorum! Bu şırınganın içindekinin tahlil edilmesini istiyorum!

SAVCI- İtiraz ediyorum.

YARGIÇ- (Savcıyla bakışlılar:) İsteğiniz reddedildi.

AVUKAT- Sayın başkan! Gerçeğin balçıkla sıvanmayacağını görenler, onu burada kâğıtla, sözle sıvamaya kalkıyorlar. Yargı makamının saygınlığını, kararın ayıbyla yok etmeye çalışıyorlar. Sesinizi çıkarmadınız ya da çıkaramadınız. Üç-beş kişilik bir kanlı çeteye karşı inleyerek kendini savunmak zorunda kaldığından beri, -bir haftadan az zamanda- çöktü kentimiz. Bu çeteler, gözlerimizin önünde adaleti boğazlayacak, daha kötüsü iğfal edecek de susacak mıyız? Hayır, sayın Başkan! Lütfen bu davayı artık reddedin!

SAVCI- Protesto ederim! Protesto ediyorum!

GİRİ- Ulan köpek! Satılmış köpek! Kapa çenenin yoksa deşerim barsaklarını!

AVUKAT- Hangimizin ne olduğunu herkes pekâlâ biliyor beyim!

GİRİ- (Kudurmuş gibi:) Kes ulan! (Engel olmak isteyen Yargıca:) Sen de açıkla şu kararı!

YARGIÇ- Suçlu, kundakçılıktan on beş yıl ağır hapis...(Çıkarlar.)

ANLATICI- Başkan Hindenburg'un ölümün eşiğinde olması, Hitler ve Nazi partisinin zorbalıklarına ivme kazandırır. Hitler Avusturya'yı işgal etmeyi artık kafasına koymuştur.

SAHNE:7

Şarkı:

Kimse görmez mi?

Görüp de dur demez mi?

İnsanlık öldü mü?

Görüp de dur demez mi?

İnsanlık öldü mü?

Kalkın ey insanlar, dik durun

Haykırın tüm gücünüzle de

Bitsin bu kanlı oyun.

KADIN - İmdat! Yardım edin bana, yardım edin! Yardım edin... Vurdular... Kocam, kocam... Kolum paramparça araba da öyle... Yaramı saracak bir beziniz yok mu? Sinek öldürür gibi adam öldürüyorlar.

DOGSBOROUGH.- Ve böylece ben, ben namuslu Dogsborough, seksen yılı şerefimle yaşadıktan sonra, bu kanlı çetenin bütün isteklerine boyun eğdim. Hey gidi dünya! Duydum ki, beni daha önceden tanıyanlar, o zaman hiçbir şey bilmediğimi, bilmiş olsam bütün bunlara asla izin vermeyeceğimi söylüyorlarmış. Oysa her şeyi biliyorum. O zaman da biliyordum.

GİRİ- "Ve böylece ben, Dogsborough, çalışkan ve iyi yürekli Givola'ya miras olarak küçük lokantamı bırakıyorum. Delişmen ama kahraman Giri'ye evimi ve sadık Roma'ya da oğlumu bırakıyorum.

KADIN- Tanrım! Yardım edin.! Kimse yok... Kocam... Katiller! Ama biliyorum kimin yaptığını; Arturo Ui bu!

DOGSBOROUGH.- Biliyorum kimin yaptığını. Depolardaki yangını kimin çıkardığını biliyorum. Fish'i kim kaçırdı, kim uyuşturucu verdi biliyorum. Sheet o kanlı cinayete kurban gittiğinde Ernesto Roma oradaydı, biliyorum. Namuslu Dogsborough hakkında çok şey bildiğinden, Bowl'u Belediye'nin önünde Giri öldürdü. Hook'u dövüp kemiklerini kıran da Giri. Üstelik şimdi onun şapkasını giyiyor. Givola'nın beş ayrı cinayetini biliyorum, hepsini tek tek aşağıda anlatacağım.

GİVOLA - Giri'yi yargıç, Roma'yı polis müdürü yapmanızı rica ederim. Dostum Givola'yı da lütfen Sosyal İşler Başkanlığı'na getirin.!

KADIN- (Çığlık çığlığa:) Hayvan! Pislikten daha pislik! Boktan beter bir kusmuk! Bitoğlu bit! Herkes de buna baş eğiyor. Geberen biziz. Ui bu, Arturo Ui!

DOGSBOROUGH. - Ui'nin içyüzünü de biliyorum. Sheet'in ve Bowl'un ölümünden, yangından ve bütün olup bitenlerden en başta o sorumludur. Ve ben bütün bunları biliyordum. Her şeyi biliyordum.

GİVOLA- Benim yerimi ise, Arturo Ui'ye vermenizi yürekten dilerim. Bunu gerçekten hak etti. Namuslu, emektar Dogsborough'nuza inanın"...

DOGSBOROUGH.- Ben, namuslu Dogsborough'nuz, zengin olmak hevesiyle ve sonra da güveninizi yitiririm korkusuyla her şeye göz yumdum.

KADIN- Ui ve köpekleri! Neredesiniz? Üstünüze ölü toprağı mı serildi? Yok, mu bu pisliği temizleyecek?

Şarkı:

Kimse görmez mi?

Görüp de dur demez mi?

İnsanlık öldü mü?

Görüp de dur demez mi?

İnsanlık öldü mü?

Kalkın ey insanlar, dik durun

Haykırın tüm gücünüzle de

Bitsin bu kanlı oyun.

GİVOLA- Umarım yakında cavlağı çeker. Bu vasiyetname ilaç gibi gelecek. İhtiyarın ölmek üzere olduğunu bilenler, onu tertemiz gömmek istiyorlar ve cesedini yıkamak için de ellerinden geleni yapıyorlar. Mezar taşına güzel şeyler yazmak istiyorlar. Karga nesli -şu nerede, ne zaman, kimin tarafından görüldüğü belli olmayan- beyaz karganın ünüyle yaşarmış. Bizimkilerin beyaz kargası da bu moruk işte.

Uİ- Aslında işlerimiz tıkrında. Yangın başarılı oldu. Manavlar birazcık korunmaya karşılık, yüzde otuzu ödüyor! Daha bir hafta olmadı, koskoca bir bölgeyi dize getirdik. Artık burada kimse bize meydan okuyamaz. Sonra, gelecek için büyük planlarım var. Ama bana güvenmelisiniz. Ben yumuşak tabiatlı bir adamım. Ama sadakatsizlikten hiç hoşlanmam! Bana körü körüne güvenmeyen defolur gider. Pazarlık yapmıyoruz burada. Benim kuralım: "Korkmadan sonuna kadar hizmet" Ücreti ben tayin ederim. Ama önce hizmet, sonra ücret! Benim sizden istediğim tek şey: Güven. Bana güveneceksiniz! Ama sizde eksik olan ne? İnanç. İnanç olmadı mı, her şey biter. Ne sanıyorsunuz yani? Bu kadar işi nasıl başardım sanıyorsunuz? İnançlıydım da ondan! Davama fanatik bir şekilde inanıyorum da ondan! Yalnız ve yalnız inancım ile yürüdüm bu kentin üzerine ve onu dize getirdim. Dogsborough'ya inançla gittim, belediye binasına inançla girdim. Çıplak ellerimde sarsılmaz inancım dan başka hiç bir şey yoktu.

ROMA- Bir de silahlarımız vardı patron!

Uİ- Hayır. Silah başkalarında da vardı. Ama lider olmak için yaratıldıklarına inançları yoktu. İşte sizler de bana inanacaksınız! Sizin için en iyi olanı istediğime ve bu en iyinin ne olduğunu bildiğime inanmalısınız. Ve böylece davamızı zafere götüreceğime... Dogsborough ölecek olursa, burada kimin ne olacağına yalnız ben karar veririm. Şimdilik şu kadarını söyleyeyim: Hepiniz memnun kalacaksınız. Chicago elimizde. Ancak daha fazlasını istiyorum.

ROMA- Daha fazlasını mı?

Uİ- Sebze yalnız burada satılmıyor ya!

ROMA- Öyle. Ama nasıl gireriz?

Uİ- Ön kapıdan, arka kapıdan, olmazsa pencereden. İster çağırınsınlar, ister kovsunlar. İsteseler de, istemeseler de! Tehditle, yalvarmayla, rüşvetle, tatlı sözle. İpek ya da demir eldivenle.! Kısacası, buradaki gibi.

ROMA- Yalnız başka bir yerde işler başka türlü olabilir.

Uİ- Küçük bir kentte bir genel prova yaparız. Bakalım değişik mi? Ben pek sanmıyorum.

ROMA- Bu provayı nerede yapmayı düşünüyorsun?

Uİ- Cicero'da.

ROMA- Orada Dullfeet ve gazetesi var. Beni de Sheet'in katili diye diline dolamış, her cumartesi yaylım ateşine tutuyor.

Uİ - Sus! Cicero'da bizim burada tröste gölge ettiğimiz konuşuluyormuş. Karnabahar istiyorlar ama bizi istemiyorlar. Manavlar korkuyorlarmış. Yalnız manavlar değil. Dullfeet'in karısı yıllardır Cicero'ya sebze ithal eden firmanın başında bulunuyor. Karnabahar tröstüne katılmak istiyor ama biz olmazsak.

ROMA- Gazetecilerin düşmanı çok olur, patron. Mesela ben mürekkep gördüm mü, etrafı kan rengi görmeye başladım. Keserim hemen!

Uİ - Güzel hemen susturmalı. Çünkü tröst şimdiden Cicero'yla pazarlığa başladı bile. Artık karnabaharlarımızı Barışçı yollardan satmamız gerekiyor. Beni adi bir haydut olarak gösterip Cicero işinde kurdukları tuzağı dağıtmak gerek.

ANLATICI- Avusturya Başbakanı Dollfuss, Avusturya basınının Nazi Almanya'sının zorbalıklarına karşı yaptığı yayınlar nedeniyle Hitler'in ağır baskısı altındadır.

SAHNE: 8

DULLEEET- Burada olmayı hiç istemiyorum.

BETTY – Şşt, Artık herkes Arturo Uİ'nin o hızlı zorbalık devresini atlattığını söylüyor. Artık sert tondan konuşmayacağını gösterdi. Ama sen bu şekilde adamın üstüne varıp kavga çıkartmak, adamın kötü yanlarını depreştirmekten başka bir işe yaramaz. Üstelik ilk tehlikede olan da sen olacaksın. Ama bundan sonra susmayı bilersen, sana ilişmezler.

DULLFEET- Susmakla kendimi kurtarabileceğimden emin değilim.

BETTY - Canım, yırtıcı hayvan değil ya bunlar!

DULLFEET- Homurdanmaları kötü, gülmeleri ondan da kötü!

BETTY - Burada böyle konuşma Ignatius!

DULLFEET- (Acı:) Başka yerde de, değil mi?

BETTY - Ne yapabilirsin ki? Cicero'da bile, Ui'nin ölen Dogsborough'un yerini alacağını söylüyorlar. Daha da kötüsü, sebzeçiler karnabahar tröstüyle anlaşmaya gidiyorlar.

DULLFEET- İki matbaa makinemi kullanılamaz hale getirdiler. İçimde kötü bir his var Betty.

Uİ - (Givola ve Ui girerek, konuklarla tokalaşırlar.) Hoş geldiniz Dullfeet!

DULLFEET- Açık konuşalım Bay Ui: Buraya gelmekten çekiniyordum, çünkü...

Uİ - Niçin? Yürekli kişilere her yerde hoş geldiniz derler.

GİVOLA - Bir de güzel kadınlara!

DULLFEET- Size karşı yazılar yazmak zorunluluğunu duydum ve...

Uİ- Yanlış anlamalar! Daha önce birbirimizi tanısaydık böyle şeyler olmazdı. Sonunda olacak olan, baştan tatlılıkla olmalı.

DULLFEET- Şiddetten...

Uİ- Şiddetten benim kadar nefret eden yoktur. İnsanlar biraz daha akıllı olsalardı, şiddet gerekmezdi.

DULLFEET- Benim amacım...

Uİ- Amaçlarımız aynı. İkimiz de ticaretin gelişmesini istiyoruz. İstiyoruz ki, bu zamanda durumu pek parlak olmayan küçük esnaf, malını rahatça satsın ve saldırganlara karşı bir koruyucusu olsun.

DULLFEET- (Kesinlikle:) Ve korunmak isteyip istemediğine özgürce karar versin.

Benim için en önemli nokta bu, Bay Ui.

Uİ- Bence de. En önemli nokta seçim özgürlüğü. Neden? Sorumluluğu kendi seçtiği koruyucuya verirse; ticaret için gerekli güven ortamı sağlanmış olur. Ben öteden beri bunu savunurum.

DULLFEET- Sizden böyle bir söz duyduğuma sevindim. Hoşunuza gitmese de söyleyeyim: Cicero hiçbir zorlamayı kabul etmeyecektir.

Uİ- Anlıyorum, dara düşmedikçe kimse zorlamayı kabul etmez.

DULLFEET- Açıkça konuşayım Bay Ui, sizinle Chicago'yu inleyen o kanlı çeteleri de birlikte getirecek olsaydınız; asla anlaşamazdık. (Sessizlik.)

Uİ - Açık sözlüsünüz Bay Dullfeet, ben de açık konuşacağım. Belki geçmişte, ahlâki açısından hoş karşılanmayacak bazı davranışlar olmuştur. Savaş halinde bunlar olabilir. Dostlar arasındaysa böyle şeylerin yeri yoktur. Dullfeet sizden istediğim, gelecekte

bana, yer yerinden oynasa dostluğundan vazgeçmeyecek bir arkadaş, bir dost olarak güvenmeniz. Daha açık söylemek gerekirse, gaze tenizde yangına körükle giden o kurt masallarını yayınlamamamız. Sanırım çok şey istemiyorum.

DULLFEET- Beyefendi, olmamış, olmayacak şeyleri yazmamak elbette çok kolaydır. Ateş olmayan yerden duman çıkartmayacağımızdan emin olabilirsiniz.

Uİ- Umarım. Ama nihayet insan insandır, melek değil. Olur a kırk yılda bir elimizden ufak bir kaza çıkar; umarım o zaman adamlarımın gelişigüzel sağa sola kurşun sıkın haydutlar olduğunu yazmazsınız. Ola ki günün birinde şoförlerimizden birinin ağzından kötü bir söz kaçabilir. İnsanlık hali. Ya da manavın biri mallarını tam zamanında teslim alabilmek için adamlarıma iki duble bir şey ısmarlamak zorunda kalabilir. Umarım böyle bir durumda etrafı haraca kestiğimizi yazmazsınız. O kadarı fazla olur. (Fedailer Dullfeet'in üzerine yürür.)

BETTY- Durun! Kocam çok insancıldır Bay Ui.

GİVOLA - Evet, Bay Ui'de çok insancıl biridir. Hatta çok büyük bir sanatseverdir. Dilerseniz her şeyi konuşup göre en sevdiği parayı size söyleyebilirim.

Şarkı:

Uİ-

Hak veririm inanırım doğruya

Ancak doğru benim doğrumsa

DULLFEET-

Zorbalıkla sağlanan doğruysa

Yerim yok benim asla ona

Cinayetle şiddetle güçlenen

Düşer bir gün kazdığı kuyuya

Uİ-

Korku şiddet besler sevgiyi

Siz de belki seversiniz beni

DULLFEET-

Korksam da sevmem asla

Uİ-

Bilinmez peşin konuşma

DULLFEET-

Tehdidin işlemez bana

Uİ-

Bak sana bu son ihtar

DULLFEET-

Tam partiye göre laflar

Uİ-

Yeter artık, hakkındır mezar!

DULLFEET-

Peki, gidiyorum!

ANLATICI- Hitler, Avusturya'nın işgalinden önce, Avusturya Şansölyesi Engelbert Dollfuss'u öldürtür. Ama bu arada Avusturya'da çeşitli çevrelerle pazarlık yürütmeyi de sürdürmektedir.

SAHNE:10

PAPAZ- Fani vücudunu son durağına getirdik Ignatius Dullfeet. Paraca yoksul, ama çabaca zengin bir hayatın sonu bu. Hep başkaları için çalıştın. Cennetin kapısındaki nöbetçi melek, senin çökük omuzlarını gösterecek ve dünyada başkalarının yükünü de taşıdığını söyleyecek.

GİVOLA - Şu papaz akıllı herif. Nasıl öldüğünden hiç söz etmedi.

GİRİ- Akıllı değil, yedi tane çocuğu var ve yedisine de çok düşkün.

PAPAZ- Belediye Meclisi toplantılarında küçük bir sessizlik olacak bir an, herkes bekleyecek, bekleyecek ki, Ignatius Dullfeet konuşsun.

CLARK - Allah belanızı versin! Artık cenazelerde de mi nöbet tutuyorsunuz?

GİVOLA - Yerinde olsam, niçin böyle kaba konuşuyorsun? Bulduğumuz yerin seni biraz yumuşatması gerek. Hem zaten patron bugün sol tarafından kalkmış; burası aklına kötü şeyler getirebilir.

PAPAZ- Hemşerileri onu dinlemeye bu kadar alışmışlardı.

MULBERRY Katil herifler! Dullfeet sözünü tutuyordu, susuyordu!

GİVOLA - Susmak yetmez. Bir de gerektiğçe bizden yana konuşmak gerek. Hem de yüksek sesle!

MULBERRY- Ne diye konuşacaktı? Size katil demek için mi?

PAPAZ- Ignatius Dullfeet'le birlikte kent sanki vicdanını yitirdi.

GİVOLA - Ölmesi gerekiyordu, öldü. Hem tröstte bütün pislik onun başının altından çıkıyordu. Hep pislik kokardı zaten.

PAPAZ- Ona en çok ihtiyacımız olduğu bir zamanda, neyin eğri, neyin doğru olduğunu gözü kapalı bilen bir dostu yitirdik.

GİRİ - Hem sonra size ne? Sizin derdiniz karnabaharınızı Cicero'da satmak değil miydi?

MULBERRY- Evet ama ellerimizi kana bulamadan!

GİRİ- Ya nasıl olacaktı peki? Oğlağı kesiyoruz da siz yemiyor musunuz? İyi be! Hem et iste, hem de kasap bıçakla dolaşiyor diye kıyameti kopar! Tıkınacaksanız tıkının. Ama şamata istemez! Şimdi basın gidin lan!

PAPAZ- O, küçük bedeni ve büyük ruhuyla, aydınlığı kentin sınırlarını aşan bir doğruluk meşalesiydi. Rahat uyu Ignatius Dullfeet. Amen.

GİRİ- Her şey yolunda patron. Hiçbir sorun yok.

GİVOLA- Yavaş ulan! Betty geliyor! (Betty kabirden çıkar. Bir kadının yardımıyla ayakta durmaktadır. Ui, Betty'nin yoluna çıkar. Kabirden org sesi gelmektedir.)

Uİ- Bayan Dullfeet, başınız sağ olsun! (Betty bir şey söylemeksizin yanından geçer.)

GİRİ- (Bağırır) Bayan! Size söylendi!

(Betty durup döner. Kireç gibidir.)

Uİ- Size "Başınız sağ olsun" dedim. Dullfeet -Tanrı günahlarını affetsin- artık yaşamıyor. Ama karnabaharlarınız yerli yerinde çok şükür. Belki de gözyaşlarınız görmenize engel oluyor. Bu zamansız acı, beri yanda kalles kurşunların sebze kamyonlarını taramakta olduğunu unutturmasın. Kirli ellerin döktüğü benzin, zerzevat tanımıyor, her şeyi kül ediyor. Ama ben ve adamlarım buradayız ve sizi korumaya hazırız. Ne dersiniz?

BETTY- (Gökyüzüne bakarak:) Daha kocamın mezarı bile örtülmeden bunları da mı işitecektim?

Uİ- Acınızı paylaşıyorum, inanın. Kanlı ellerin katlettiği o büyük adam benim dostumdu.

BETTY- Onu vuran el, elini sıkmak için uzanan eldi! Sizin eliniz!

Uİ- Bak yine aynı sözler! Bu kindar kışkırtmalar, kıskanç dedikodular komşularıyla huzur içinde yaşama umutlarımın köküne kibrit suyu ekıyor! Kimse beni anlamak istemiyor! Ben herkese güveniyorum da, niçin kimseler bana güvenmek istemiyor? Birine iltifat etsem, tehdit sanıyorlar! Elimi uzatsam, bir yana itiyorlar!

BETTY- Elinizi öldürmek için uzatıyorsunuz!

Uİ- Asla! Hayranlıkla kendime çekmek istiyorum, yüzüme tükürülüyor!

BETTY- Yılanın kuşa yaptığı gibi!

Uİ- Bakın, duydunuz mu? Beni böyle karşılıyorlar! Dullfeet de güvenimi, dostluğumu bir hesap; açık yürekliliğimi zayıflık sanmıştı. Ne yazık ki! Dostluk ekıyorum da ne biçiyorum? Soğuk, buz gibi bir sessizlik! Sevinçli bir anlaşma bekliyorum ve cevabı bir sessizlik. Kendimi küçük düşürerek birazcık dostluk, biraz anlayış, insanca bir sıcaklık bekliyorum! Ama boşuna! Sonuçta bana beş paralık değer bile biçilmiyor ve suratıma şamar gibi inen bir aşağılama karşısında kalıyorum. "Susacağız", diye homurdanarak verilmiş bir söz bile ilk fırsatta unutuluyor! Hani nerde sözünüz? Yine her yanda o hain kurt masalları! Bakın uyarıyorum sizi! Sabır taşı gibiyimdir ama sabır taşını da çatlatmayın!

BETTY- Size söyleyecek söz bulamıyorum.

Uİ- Yürek dilsiz olunca dil de susarmış.

BETTY- Sizi böyle konuşturan şeye yürek mi diyorsunuz?

Uİ- Ama yürekten konuşuyorum.

BETTY- İnsan konuştuğunuz şekilde duyabilir mi? Ama öyle ya, öldürürken yüreğinizden geliyor öldürmek. İnsanın iyilik nasıl içinden gelirse, sizde de kötülük ta içinizden geliyor. Bizim bağlılığa inandığımız gibi, siz de ihanete tapıyorsunuz. Yalan ve hıyanette sapasağlamsınız. Hiçbir soylu davranış sizi yolunuzdan döndüremez. Tek erdeminiz: Aldatmak! En hayvanca davranışlar sizin kanınızı kızıştırır! Kan görünce zevkten başınız döner! Zorbalık başlayınca rahat bir nefes alırsınız! İğrenç işler ağlatacak kadar duygulandırır sizi! İyiliklerse kininizi kabartır, öfkenize perdah çeker ancak!

Uİ- Bayan Dullfeet, yaşam, rakiplerimi sonuna kadar dinlemektir. Anama sövseler bile. Çevrenizde sevilmediğimi biliyorum. En önemli nedeni de, soyum, geçmişim olmalı! Evet, ben Bronx denilen o kenar mahallenin çocuğu! "Sofrada tatlı kaşığı ayırt

edemez. Ticaret hayatında ne işi var? Tam ücretler ya da benzeri mali konular konuşulurken, ya bıçağa sarılırsa? Yo olmaz. İşimize yaramaz bu adam!"... Sert tonumu, her şeyi erkekçe adlı adıyla çağırmanı; urgan gibi boynuma dolamak istiyorsunuz. Bu önyargılar karşısında, benim de tek dayanağım, çalışmam sonucunda hak ettiklerim olur. Bayan Dullfeet, siz de, ben de karnabahardan geçiniyoruz. Bu da bizi birleştiren köprü.

BETTY- Ne köprüsü? Aramızdaki uçurum kanla kazıldı!

Uİ- Acı tecrübelerim burada sizinle, mertçe içtenlikle konuşulmayacağını öğretti bana. Etkili biri, ithalat şirketinin sahibi bir kadına soruyor şimdi: Karnabahar işi ne olacak? Ufak tefek acılarınıza rağmen yaşam sürüp gidiyor.

BETTY - Evet, yaşam sürüp gidiyor. Ve ben artık sizin nasıl aşağılık biri olduğunuzu haykırmak için yaşayacağım. Bundan böyle "Günaydın" yerine, "Arturo Uı'yi yok edin" diye haykırmazsam bana da lanet olsun! Kocamın ölüsü üzerine yemin ediyorum ki!

GİRİ- (Tehditkâr:) Hey, fazla ileri gidiyorsun!

Uİ- Bu mezarlıkta belki sizden daha yumuşak duygular beklemek için zaman erken. Ama şimdi ben ticaretten söz ediyorum: Ticaret ölüm tanımaz!

BETTY- Oh, Dullfeet! Artık yaşamadığımı şimdi daha iyi anlıyorum!

Uİ- Ha şunu bileydiniz: Dullfeet öldü, düşünün bir kere! Artık Cicero'da kötülüğe, tehdide ve zorbalığa karşı yükselebilecek bir ses yok. Ne kadar hayıflansanız yeridir. Zayıfların ezildiği şu acımasız dünyada artık ne yazık ki sizi kimse korumuyor. Elinizde kalan son koz: Benim!

BETTY - Ve bunları öldürdüğünüz adamın dul karısına söylüyorsunuz ha? Leş kargası! Geleceğinizi biliyordum. Cinayeti işlediğiniz yere geldiniz, suçsuzlara yükleniyorsunuz. "Ben yapmadım, o yaptı" - "Haberim yok!"... Yaralı olan "Yandım" diye bağırırken, katil "cinayet var, öcünü alalım" diye yaygara koparıyor!

Uİ- Planım zıpkın gibi: Cicero'yu koruyacağım!

BETTY - (Zayıf bir sesle:) Başaramayacaksınız.

Uİ - Çok yakında! İyilikle ya da zorla.

BETTY - Tanrı bizi koruyuculardan korusun.

Uİ - Evet, cevabınız nedir? (Elini uzatır:) Dost muyuz?

BETTY - Hayır! Asla! Asla! (elini sıkır)

ANLATICI- 11 Mart 1938'de Hitler Avusturya'ya girdi. Yapılan seçimde Hitler, tehdit altındaki seçmenlerden, oyların yüzde doksan sekizini aldı. Avusturya'nın işgalini Çekoslovakya, Polonya, Danimarka, Norveç, Hollanda, Belçika, Fransa, Romanya'ya yönelen saldırılar izledi.

SAHNE: 10

1.MANAV- Kıyım, soygun, cinayet şantaj gırla gidiyor!

2.MANAV- Daha beteri de, korkaklığımız!

3.MANAV- İlk defasında, taa geçtiğimiz yıl iki kişi ansızın dükkanıma girip de "eller yukarı" dediklerinde, tepeden tırnağa soğuk bakışlarla şöyle bir süzdüm adamları. Sonra soğukkanlılıkla: "Baylar, ben yalnız kaba kuvvete boyun eğiyorum" dedim. "İşte kasam. Ama sizin için değil, tabancanız için!".

2.MANAV- Doğrusu benim de bu adamlarla bir alıp veremediğim yok. Benim ne suçum var? Değil mi ama? Karıma da aynen söyledim.

1.MANAV- Akıllıca olanımı yaptık biz. Dışlerimizi gıcırdatsak da, ses etmeden haracımızı verdik. Bu yolla, hayvan heriflerin olur olmaz ateş etmekten vazgeçeceklerini düşündük. Ama nerde? Yine kanunsuzluk, yine soygun cinayet, yine şantaj!

1.MANAV- Başka yerde olsa yutturamazlardı bu numarayı. Ama bizde cesaret yok ki!

2.MANAV- Cesaretimiz değil de, tabancamız yok. Ben karnabahar satıcısıyım, gangster değilim ki!

3. MANAV- Benim tek umudum: Domuzun bir gün kendinden dişli birine çatması. Hele şu oyunu başka bir yerde oynasın da, işte o zaman görsün gününü!

4.MANAV- Örneğin: Cicero'da!

1. CHIC. MANAV-(Cicero'lu manavlar girerler. Yüzler bembeyaz.) Cicero'da onların borusu ötmez ki!

1.CİC. MANAV- Silahları ötüyor.

2.CİC. MANAV- Bükemediğin eli öp demişler.

1. CHIC. MANAV-Cicero'da kanun, mahkeme yok mu?

1. CİC. SATICI - Hayır! Yok.

2. CİC. MANAV- Eskidendi o, şimdi yok.

2.CHIC. MANAV- Dinleyin bu böyle olmaz! Karşı koymamız gerek! Bu kara vebanın önüne geçmelisiniz!

3.CHIC. MANAV-Yoksa salgın halini alacak bu iş! Bütün ülkeye yayılıp da memleketin canına okumalarım mı istiyorsunuz?

1.CHIC. MANAV- Bir kent, derken bir kent daha! Memlekete karşı göreviniz, bu tırmanışı durdurmaktır arkadaşlar!

2.CİC. MANAV- Ama niçin biz? Bizim bu olup bitenlerle ne alakamız var!

3.CHIC. MANAV-Tanrıdan tek dileğim, o domuz günün birinde dişli birine çatar da, bulur belasını.

GİVOLA - Sayın satıcılar, karnabahar tröstü size dostça hoş geldiniz der, hepinizi kardeşçe selamlar. Yeni bir döneme giriyoruz. Yeni girdiğimiz bu dönemde söylediğiniz şarkılar mutluluğunuzun ve memnuniyetinizin açık birer göstergesi olacaktır, öyle değil mi? Şimdi de Chicago ve Cicero'da karnabahar ticaretinin tek hâkimi ve tek koruyucusu Arturo Ui konuşacak.

Uİ- (Sahneye gelir.) Dostlar, Cicerolular, Chicago'lu hemşerilerim, beni dinleyin. Bir yıl kadar önce, yaşlı Dogsborough, toprağı bol olsun, o namuslu adam, yaşlı gözlerle benden sebze satışını korumamı istediğinde son derece mutlu olmuştum. Ama doğrusu o zaman bu hayırlı işi başarabileceğimden tam olarak emin değildim. Yine de, güvenine layık olmaya çalıştım. Şimdi Dogsborough öldü. Vasiyetnamesini hepiniz okuyabilirsiniz. Bana apaçık "oğlum" diyor, yaptıklarım için hassasiyetle teşekkür ediyor. Dogsborough'un dileğine evet dediğim günden bu yana Chicago'da sebze satışı hiçbir zaman savunmasız kalmamıştır. Bunda benim enerjik çalışmamın da küçük bir payı olduğunu eklemeliyim. Ansızın bir başkası, Ignatius Dullfeet benden yardım istediğinde Cicero'yu da kanadımın altına almakta duraksamadım. Ama sebze satıcılarının da beni istemelerini şart koştum. Şehir beni içten bir evetle karşılamalı, zoraki bir gülümsemeyle değil. Cicero'lular, sizlere ve beni eskiden tanıyan ve umarım bana güvenen Chicago'lulara bir kere daha soruyorum. Benden yana mısınız? Benden yana olmayan davranışının sonucuna da katlanır!

GİVOLA- Şimdi oylamaya geçelim.

GİRİ- U'i'yi tutanlar ellerini kaldırsınlar! (Birkaç kişi hemen ellerini kaldırır.) Uİ' yi tutanlar ellerini kaldırsın! U'i'yi Tutanlar eller yukarı! (Herkes elini kaldırır.)

GİVOLA- Oylama bitmiştir. Patron, Chicago ve Cicero'lular sevinçten titreyerek, hatta şarkılar söyleyerek, koruyucularına teşekkür ediyorlar. Söyleyin!

Uİ - Teşekkürlerinizi gururla kabul ediyorum. On beş yıl önce, basit bir ailenin çocuğu ve işsiz bir delikanlı olarak yedi arkadaşımınla birlikte hayata atıldığımda; ben, kenar mahallelerin inançlı çocuğu, karnabahar piyasasına huzur sağlamayı kafama koymuştum. Bugünkü barışı, daha o zamanlar ülkü edinmiş olan o küçük grup, bugün çok kalabalıklaştı. Şimdi Chicago'nun sebze ticaretinde huzur, hayal değil, en katı gerçektir. Ve bu huzuru, bu barışı sağlama almak için, bugün yeteri kadar mitralyöz, cop, tabanca, zırhlı otomobil ve benzeri malzeme ısmarlamış bulunuyorum. Çünkü kendilerini tehlikelere karşı korumamı isteyen kentler yalnızca Chicago ve Cicero değil. Başka kentler de var: Washington ve Milwaukee! Detroit! Toledo! Pittsburg! Cincinatti! Sebzenin alınıp satıldığı her yer. Flint! Boston! Philadelphia! Baltimore! Saint Louis! Little Rock! Minneapolis! Columbus! Charleston! Ve New York! Bütün bu kentler korunmak için çırpınıyorlar! Yuh sesleri durduramayacak bu şahlanışı! Artık engellenemez Arturo Ui'nin tırmanışı!

SON

EK 2. Müzik ve Şarkıların Notaları

GİRİŞ ŞARKISI

Staff-1 $\text{♩} = 100$

5

9



System 1: Four staves of music. The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is mostly empty with a few notes at the end. The third and fourth staves provide a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.



System 2: Four staves of music. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second and third staves have a more active melodic line with eighth notes. The fourth staff continues the harmonic accompaniment.



System 3: Four staves of music. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second and third staves have a more active melodic line with eighth notes. The fourth staff continues the harmonic accompaniment.



System 4: Four staves of music. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second and third staves have a more active melodic line with eighth notes. The fourth staff continues the harmonic accompaniment.

28

Musical score for measures 28-30. The score is written for four staves in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains the melody, featuring eighth and sixteenth notes with a repeat sign at the end of the first measure. The second and third staves provide harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth staff shows a bass line with quarter notes.

31

Musical score for measures 31-33. The score continues with four staves. The first staff has a melody with eighth and sixteenth notes and a repeat sign. The second and third staves have accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a bass line with quarter notes.

34

Musical score for measures 34-36. The score continues with four staves. The first staff has a melody with eighth and sixteenth notes and a repeat sign. The second and third staves have accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a bass line with quarter notes.

37

Musical score for measures 37-40. The score continues with four staves. The first staff has a melody with eighth and sixteenth notes and a repeat sign. The second and third staves have accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a bass line with quarter notes.

42

Musical score for measures 42-46. The system consists of four staves. The top staff has a whole rest in measure 42, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a whole note E5. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note D5, and a half note E5.

47

Musical score for measures 47-49. The system consists of four staves. The top staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The fourth staff has a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note D5, and a half note E5.

50

Musical score for measures 50-52. The system consists of four staves. The top staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The fourth staff has a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note D5, and a half note E5.

53

Musical score for measures 53-55. The system consists of four staves. The top staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The fourth staff has a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note D5, and a half note E5.

56

Musical score for measures 56-58. The score is written for four staves in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

59

Musical score for measures 59-62. The score is written for four staves in a key signature of two flats. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, featuring many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

63

Musical score for measures 63-66. The score is written for four staves in a key signature of two flats. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, featuring many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

GEBER

SAHNE 2

Musical score for 'GEBER SAHNE 2'. The score is written for two staves, labeled 'Staff-2' and 'Staff-3'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score consists of 31 measures, with measure numbers 7, 11, 15, 19, 23, 27, and 31 indicated at the beginning of their respective systems. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex melodic line in the left hand, including some triplets and rests.

35

39

43

47

51

GEÇİŞ MÜZİĞİ

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems:

- Staff 1:** Melodic line with eighth and quarter notes, including a chromatic descent in the second system.
- Staff 2:** Melodic line with quarter and eighth notes, featuring a chromatic ascent in the second system.
- Staff 3:** Chordal accompaniment with chords and eighth notes, including chromatic movement in the second system.
- Staff 4:** Melodic line with quarter and eighth notes, including a chromatic descent in the second system.
- Staff 5:** Rested staff in the first system, with a melodic line starting in the second system.

Measure numbers 6 and 11 are indicated at the beginning of the second and third systems, respectively.

15

Musical score for measures 15-18. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves. The top staff contains whole rests. The second staff has a melody of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The third staff has a melody of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff has a bass line of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The fifth staff has a bass line of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

19

Musical score for measures 19-23. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves. The top staff contains whole rests. The second staff has a melody of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff has a bass line of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The fourth staff has a bass line of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The fifth staff has a bass line of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

24

Musical score for measures 24-27. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves. The top staff contains whole rests. The second staff has a melody of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff has a bass line of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The fourth staff has a bass line of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The fifth staff has a bass line of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

29

Musical score for measures 29-32. The score consists of five staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff contains a melody with quarter notes and rests. The third staff contains a bass line with quarter notes and rests. The fourth staff contains a bass line with a whole note and rests. The fifth staff contains a bass line with eighth notes and rests.

33

Musical score for measures 33-36. The score consists of five staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff contains a melody with quarter notes and rests. The third staff contains a bass line with quarter notes and rests. The fourth staff contains a bass line with a whole note and rests. The fifth staff contains a bass line with eighth notes and rests.

MAHKEME

SAHNE 6

The image displays a musical score for a piece titled "MAHKEME" in "SAHNE 6". The score is arranged in three staves, labeled "Staff-1", "Staff-2", and "Staff-3". The music is written in a 3/8 time signature. Staff-1 is mostly silent, with a few notes appearing in the later measures. Staff-2 and Staff-3 contain the primary melodic and rhythmic content. The score is divided into four systems, with measure numbers 5, 9, 13, and 17 marking the beginning of each system. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The overall style is that of a traditional or folk musical score.

21

Musical score for measures 21-24. The score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

25

Musical score for measures 25-28. The score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

29

Musical score for measures 29-32. The score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

33

Musical score for measures 33-36. The score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

37

Musical score for measures 37-40. The score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

KİMSE GÖRMEZ Mİ

SAHNE 7

♩=175

Staff-1

Staff-2

Staff-3

7

14

21

28

35

The image shows a musical score for three staves, numbered 35. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff contains a rhythmic accompaniment with chords and rests. The third staff contains a bass line with quarter and eighth notes, including a chromatic descending line in the final measure.

35

36

37

38

39

40

41

DÜET

SAHNE 8

Staff-1

Staff-2

Staff-3

6

11

15

20

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of three staves. The top staff contains chords and rests. The middle staff has a melody of quarter notes. The bottom staff has a bass line with two triplet markings.

29

Musical notation for measures 29-33. The system consists of three staves. The top staff contains chords and rests. The middle staff has a melody with some accidentals. The bottom staff has a bass line with a 7-measure rest.

34

Musical notation for measures 34-38. The system consists of three staves. The top staff has a melody with eighth notes. The middle staff has a melody with eighth notes and some accidentals. The bottom staff is mostly empty with some rests.

39

Musical notation for measures 39-43. The system consists of three staves. The top staff has a melody with eighth notes. The middle staff has a melody with eighth notes and some accidentals. The bottom staff is mostly empty with some rests.

44

Musical notation for measures 44-48. The system consists of three staves. The top staff has a melody with eighth notes. The middle staff has a melody with eighth notes and some accidentals. The bottom staff is mostly empty with some rests.

48

Musical score for measures 48-52. The system consists of three staves. The top staff contains chords and rests. The middle staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 52.

53

Musical score for measures 53-56. The system consists of three staves. The top staff contains chords and rests. The middle staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 54.

57

Musical score for measures 57-60. The system consists of three staves. The top staff contains chords and rests. The middle staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including two triplet markings in measures 58 and 60.

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of three staves. The top staff contains chords and rests. The middle staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

66

Musical score for measures 66-70. The system consists of three staves. The top staff contains chords and rests. The middle staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

71

Musical score for measures 71-75. The score is written for three staves in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff contains block chords. The second staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

76

Musical score for measures 76-80. The score is written for three staves in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff contains block chords. The second staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 79. The third staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

FİNAL

SAHNE 10

Staff-1 $\text{♩} = 150$

Staff-2

Staff-3

Staff-4

Staff-5

8

15

23



Musical score for measures 23-29. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first staff is the vocal line, the second is the alto line, the third is the tenor line, the fourth is the bass line, and the fifth is the piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

30



Musical score for measures 30-37. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first staff is the vocal line, the second is the alto line, the third is the tenor line, the fourth is the bass line, and the fifth is the piano accompaniment. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

38



Musical score for measures 38-44. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first staff is the vocal line, the second is the alto line, the third is the tenor line, the fourth is the bass line, and the fifth is the piano accompaniment. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

46

Musical score for measures 46-51. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of one sharp. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and half notes, along with rests and accidentals.

52

Musical score for measures 52-58. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of one sharp. The music continues with similar rhythmic patterns and note values as the previous system.

59

Musical score for measures 59-64. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of one sharp. The music concludes with a final cadence in the fifth measure of this system.

66

Musical score for measures 66-72. The score consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together.

73

Musical score for measures 73-80. The score consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together.

81

Musical score for measures 81-87. The score consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together.

88

Musical score for measures 88-95. The score is written for five staves in a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The third staff contains a series of chords, primarily dyads. The fourth staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The fifth staff contains a bass line with quarter notes.

96

Musical score for measures 96-102. The score is written for five staves in a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The third staff contains a series of chords, primarily dyads. The fourth staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The fifth staff contains a bass line with quarter notes.

103

Musical score for measures 103-109. The score is written for five staves in a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The third staff contains a series of chords, primarily dyads. The fourth staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The fifth staff contains a bass line with quarter notes.

111

Musical score for measures 111-117. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a piano accompaniment with chords. The fourth and fifth staves are bass lines. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

118

Musical score for measures 118-125. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a piano accompaniment with chords. The fourth and fifth staves are bass lines. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

126

Musical score for measures 126-133. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a piano accompaniment with chords, including a long note in measure 127. The fourth and fifth staves are bass lines. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

134



Musical score for measures 134-140. The score is written for five staves in G major. The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is a whole rest. The third staff contains a series of chords. The fourth staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff contains a bass line with quarter notes.

141



Musical score for measures 141-147. The score is written for five staves in G major. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff is a whole rest. The third staff contains a series of chords. The fourth staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff contains a bass line with quarter notes.

148



Musical score for measures 148-154. The score is written for five staves in G major. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a bass line with quarter notes. The third staff contains a series of chords. The fourth staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff contains a bass line with quarter notes.

155

Musical score for measures 155-161. It consists of five staves. The first two staves contain a vocal melody with notes and rests. The third staff contains a piano accompaniment with chords and rests. The fourth and fifth staves contain a bass line with notes and rests. The key signature has one sharp (F#).


162

Musical score for measures 162-168. It consists of five staves. The first two staves contain a vocal melody with notes and rests. The third staff contains a piano accompaniment with chords and rests. The fourth and fifth staves contain a bass line with notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

169

Musical score for measures 169-175. It consists of five staves. The first two staves contain a vocal melody with notes and rests. The third staff contains a piano accompaniment with chords and rests. The fourth and fifth staves contain a bass line with notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

EK 3. Brecht'in Arturo Ui'si Oyun Afifi

 ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
 DEVLET KONSERVATUARI SAHNE SANATLARI BÖLÜMÜ

K H B O R 1
 O Z R E V C 2
 R K C H T 'i N V D 3
H O A R T U R O V N 4
U I 's i 5
 S O K H O R O V


Yazan: Bertolt BRECHT
 Yöneten: Ümit AYDOĞDU
 Çeviren: Yücel ERTEN
 Müzik Direktörü: Oktay KÖSEOĞLU

L P R S T P

Merve AKAYDIN Seda Çiğdem ARDIÇ Oğuzhan AYAZ Duygu BALIKEL Dilara BÜYÜKBAYRAKTAR
 Deniz CAN İsmail DEMİRCİ Yasemin ERTORUN Deniz GÜRSUCU Demet KIZILAY
 Gülhatun KUTLUAY Fatih PAZVANTOĞLU İzel SEYLANI
 Berkay TULUMBACI Selçuk TUZCUOĞLU Cenk VERDİ İpek ZEYLAN

MART 2011

EK 4. Brecht'in Arturo Ui'si Oyun Broşürü

 ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
 DEVLET KONSERVATUARI SAHNE SANATLARI BÖLÜMÜ

K H B O R 1
 $\frac{20}{200}$

O Z R E V C 2
 $\frac{20}{100}$

R K C H T 'i N V D 3
 $\frac{20}{70}$

H O A R T U R O V N 4
 $\frac{20}{50}$

U I 's i 5
 $\frac{20}{30}$

S O K H O R O V

L P R S T P

Yazan: Bertolt BRECHT
 Yöneten: Ümit AYDOĞDU
 Çeviren: Yücel ERTEN
 Müzik Direktörü: Oktay KÖSEOĞLU

Merve AKAYDIN Seda Çiğdem ARDIÇ Oğuzhan AYAZ Duygu BALIKEL Dilara BÜYÜKBAYRAKTAR
 Deniz CAN İsmail DEMİRCİ Yasemin ERTORUN Deniz GÜRSUCU Demet KIZILAY
 Gülhatun KUTLUAY Fatih PAZVANTOĞLU İzel SEYLANİ
 Berkay TULUMBACI Selçuk TUZCUOĞLU Cenk VERDİ İpek ZEYLAN

MART 2011



BERTOLT BRECHT

Yüzyılımıza damgasını vuran oyun yazarı ve tiyatro kuramcılarında Bertolt Brecht Bavyera'nın Augsburg kentinde doğdu. Aynı zamanda yetenekli bir şair olan Brecht ilk şiirlerini 1913'te okul gazetesinde yayımladı. Bundan bir yıl sonra ise yaşadığı kentin yerel gazetesinde yazıları çıkmaya başladı.

Edebiyata ve tiyatroya büyük ilgi duymasına karşın bir süre tıp öğrenimi gördü. I. Dünya Savaşı'nın son yılında askere alındı ve bir hastanede görev yaptı. Aynı yıl "Ölü Askerin Öyküsü" adlı bir şiir yazdı. Bu şiiri, yıllar sonra Naziler'ce suçlanarak Alman yurttaşlığından atılmasına neden oldu. 1919 şiir çalışmaları açısından verimli bir yıldır. Şiirlerini Die Hauspostille'de (1927; "Dua Kitabı") topladı.

Bu sırada tiyatroya olan ilgisi de sürüyordu. 1924'te Berlin'e gitti. Cari Zuckma-yer, Max Reinhardt ve Helena Weigel gibi dönemin ünlü sanatçılarıyla tanıştı ve birlikte çalışma olanağı buldu. Bir süre sonra yetenekli bir oyuncu olan Helena Weigel'le evlendi ve bu evlilik ömrünün sonuna kadar sürdü. Brecht'in oyunlarının pek çoğunda Weigel başrolde oynadı.

Tiyatro yönetmeni Erwin Piscator ve besteci Kurt Weill ile tanıştıktan sonra Brecht tiyatro yaşamında yeni bir adım attı. Piscator' la birlikte Jaroslav Hasekin ünlü romanı Aslan Asker Şvayk'ı sahneye uyarladıktan sonra yazdığı Adam Adamdır (Mann ist Mann; 1924-26) adlı oyunu "epik tiyatro" anlayışının ilk denemesiydi. Bu öğretici bir tiyatro türü olup, olaylar geleneksel tiyatro-dakinin aksine, dramatik bir biçimde canlandırılacak yerde, izleyiciye anlatılır. İzleyici sahnede olup biteni bir gözlemci gibi izler. Epik tiyatrodaki amaç düşündürmek, izleyicinin aklını kullanarak bir karara varmasını, harekete geçmesini sağlamaktır. Brecht dünyanın değişmesinden; insanların fırsat eşitliğine, düşünce özgürlüğüne sahip olduğu, adaletli bir düzenin kurulmasından yanaydı. Benimsemiş olduğu Marxist dünya görüşü doğrultusunda, böylesine

bir dönüşümün gerçekleşeceğine inanıyordu. Tiyatronun bu amaca ulaşmak için etkili araçlardan biri olduğu kanısındaydı. Gene bu sırada yazdığı ve Kurt Weill'in bestelediği, dünya çapında ün kazanacak olan Mahagonny ve Üç Kuruşluk Opera (Die Dreigroschenoper; 1928) adlı müzikalleri sahneye koydu.

Naziler'in yönetime gelmesiyle birlikte Brecht'in Almanya'da çalışma olanağı ortadan kalktı. 1933'te Almanya'yı terk etti. Önce İsviçre'ye, oradan Danimarka'ya gitti. 1939'a kadar kaldığı Danimarka'da Taktik (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe; 1931-34), Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti (Furcht und Elend des Dritten Reiches; 1935-38), Galilei'nin Yaşamı (Leben des Galilei; 1937-38), Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder; 1938-39) gibi her biri bir başyapıt olan oyunlarını yazdı. 'Sezuan'ın İyi İnsanı'nı (Der Gute Mensch von Sezuan; 1938-41) burada yazmaya başladı. 1939'da Danimarka'nın da Nazi tehdidi altına girmesi üzerine önce Finlandiya'ya, oradan 1941'de ABD'ye gitti. Brecht'in oyunlarından bazıları bu dönemde İngilizce'ye çevrildi ve ABD'de sahnelendi. Ne var ki, bu ülkedeki izleyici Brecht'in oyunlarından tedirgin oldu ve ilgi göstermedi. 1947'de ABD'de esen Soğuk Savaş rüzgârı, Brecht'in Amerika'ya Karşı Etkinlikleri Soruşturma Komisyonunca sorguya çekilmesine yol açtı. Dünya görüşüne ilişkin suçlamalara karşı çıktı. Sonuçta ABD'de barınamayacağını anlamıştı.

Brecht, Alman Demokratik Cumhuriyeti yöneticilerinin çağrısı üzerine Doğu Berlin'e yerleşti ve içlerinde eşi Helena Weigel'in de bulunduğu bir grup oyuncuyla 1948'de Berliner Ensemble adlı tiyatro topluluğunu kurdu. Berliner Ensemble, gerek kuramsal çalışmaları, gerek sahnelediği çok başarılı oyunları ile, dünya çapında ün kazanmakta gecikmedi. Ülkemizde de tanınan ve oyunları çok sevilen Brecht 1956 ilkbaharında hastalandı, bundan kısa bir süre sonra Berlin'de öldü.



Ümit AYDOĞDU

Kalabalık oyunları severim,
topluluk ruhunu daha iyi hissettirirler...

Brecht oyunlarını severim,
kışkırtıcı kadar parlak bir zekâyla ve şaşırtıcı bir yaratıcılıkla
karşı karşıya olduğunuzu hissettirirler...

Öğrencilerle çalışmayı severim,
bitmez bir merak ve istekle hep daha fazlasına yönelmeye hazır
olduklarını hissettirirler...

Kalabalık bir Brecht oyununu Lisans 4 öğrencileriyle çalıştık...

BRECHT'İN ARTURO Uİ'Sİ

Sabun, düğme, gaz odası, insan... Normalde kolay kolay yan yana gelmeyecek kelimeler, ya da kapitalistler, demokratlar ve faşistler, bunlar da normalde kolay kolay yan yana gelmeyecek kelimeler. Tüm bu kelimeler yaratıcı bir yazarın hayal dünyasında yaratıp, ölçüp biçerek yazdığı bir eserden alıntı değil ne yazık ki. Bu kelimeler ilk defa yan yana geldiğinde insanlık, tarihinin en büyük kıyımlarından birini yaşadı. Hem de Avrupa'nın tam göbeğinde, belki de en olmaz denilecek yerde.

Biz ise bu kıyıma bu kez başka bir gözle bakmaya çalıştık. Tüm bu vahşet yaşanırken her şeye tanıklık eden, Hitler hayattayken Arturo Ui'nin önlenebilir yükselişi'ni yazabilen adamın gözüyle görmeye çalıştık. Onun gözüyle, ne yaşandığından öte nasıl yaşandığına, nasıl olup da böyle bir zorbalığın hiçbir şekilde önlenemeden koskoca Almanya'yı ele geçirebildiğini anlatmaya çalıştık.





İlk başta ciddiye alınmayan, hatta dalga geçilen bu küçük adamların nasıl bu kadar büyüyebildiğini görmeye ve buna işaret etmeye çalıştık. Büyük adamlar küçük adamların uzaktan görünüşüdür derler, işte bu büyük adamlara yakından baktıkça ne kadar küçülebildiklerini göstermeye çalıştık. Şimdi bu "büyük" adamlara bu kez beraberce daha yakından bakalım, tüm bu kıyımın önlenemezlikten değil de susmaktan hatta umursamamaktan çıktığına bir kez daha tanıklık edelim...

Okuldaki bu son oyunumuzun provaları süresince, kostümlerimizi tasarlayıp ölçülerimizi aldığı yetmezmiş gibi tüm kostümleri kulise taşıyıp tek tek askılarına asarak teslim eden "Aylin Ablamız"a, bizleri sabırla "dinleyen", her birimizle tek tek ilgilenen Oktay Köseoğlu'na ve her anlamda bir abi gibi bizlere yol gösteren, tıkanıp yerlerde omuz veren, yüreklendiren, "bak şöyle yapıcaksın işte" diye diye tüm oyunu baştan sona oynayan! Ümit Hoca'mıza sonsuz teşekkürler...

4-C

“YAHUDİ OROSPUSU” MARİE SANDERS’İN AĞIDI

I.
Bir yasa koydular Nürnberg’te
Ağladı buna bazı kadınlar,
Yanlış adamla aynı yatakta yatanlar.

“Ten ürperiyor kenar semtlerde
Trampetler katıyor yeri göğe
Tanrım bir şey yapacaklarsa eğer
Yapacaklar bu gece”

II.

Marie Sanders, sevgilinin saçları kapkara
İyi olur bugün gitmesen
Dün gittiğin gibi ona

“Ten ürperiyor kenar semtlerde
Trampetler katıyor yeri göğe
Tanrım bir şey yapacaklarsa eğer
Yapacaklar bu gece”

III.
Anne, verin anahtarı
Bundan beter olamaz ki.
Ay da ışıyor işte her zamanki gibi.

“Ten ürperiyor kenar semtlerde
Trampetler katıyor yeri göğe
Tanrım bir şey yapacaklarsa eğer
Yapacaklar bu gece”

IV.

Bir sabah erkenden saat dokuzda
Geçti şehrin ortasından
Üstünde gömlek, boynunda levha, saçları usturalı.
Sokak çığlık çığılğa, onunsa
Soğuktan bakışları

“Ten ürperiyor kenar semtlerde
Badanacı(*) konuşacak bu gece
Tanrım, bilselerdi eğer dinlemesi
Bilirlerdi başlarına gelecekleri”

Bertolt Brecht

(*)Badanacı Hitler’in lakabıdır.

Yazan: Bertolt BRECHT

Yöneten: Ümit AYDOĞDU

Çeviren: Yücel ERTEN

Müzik Direktörü: Oktay KÖSEOĞLU

Kostüm Tasarımı: Aylin AYDOĞDU

Şarkı Sözleri: Ümit AYDOĞDU

Afiş Tasarım: Gizem GÜVENDAĞ

Işık Uygulama: Murat CEYLAN

Müzikler : 17 Hippies, Tiger Lillies

Yönetmen Yardımcıları:

Deniz CAN

Deniz GÜRSUCU

Selçuk TUZCUOĞLU

Oynayanlar

Merve AKAYDIN

Seda Çiğdem ARDIÇ

Oğuzhan AYAZ

Duygu BALIKEL

Dilara BAYRAKTAR

Deniz CAN

İsmail DEMİRCİ

Yasemin ERTORUN

Deniz GÜRSUCU

Demet KIZILAY

Gülhatun KUTLAY

Fatih PAZVANTOĞLU

İzel SEYLANİ


Berkay TULUMBACI

Selçuk TUZCUOĞLU

Cenk Dost VERDİ

İpek ZEYLAN

EK 5. Brecht'in Arturo Ui'si El İlanı

 ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
 DEVLET KONSERVATUARI SAHNE SANATLARI BÖLÜMÜ

K H B O R 1
 $\frac{20}{200}$

O Z R E V C 2
 $\frac{20}{100}$

R K C H T 'i N V D 3
 $\frac{20}{70}$

H O A R T U R O V N 4
 $\frac{20}{50}$

U I 's i 5
 $\frac{20}{30}$

S O K H O R C V

L P R S T P

Yazan: Bertolt BRECHT
 Yöneten: Ümit AYDOĞDU
 Çeviren: Yücel ERTEN
 Müzik Direktörü: Oktay KÖSEOĞLU

oyun iki perde

11 - 18 - 25 Mayıs 2011

Saat: 20:00

3 - 4 Haziran 2011

Saat: 17:00

**Yer: Eskişehir Anadolu Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Sahne Sanatları Bölümü Dans Salonu**

13 Mayıs 2011

Saat: 18:00

**Yer: Ankara Üniversitesi
Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi
Tiyatro Bölümü**

24 Mayıs 2011

Saat:20:00

**Yer: Talimhane Tiyatrosu
Taksim Dolapdere Caddesi No: 97 / İSTANBUL
TÜM GÖSTERİMLER ÜCRETSİZDİR**

İletişim: 0 2 2 2 3 3 5 0 5 8 0 - 3 0 0 1

EK 6. Brecht'in Arturo Ui'si Oyun Fotoğrafları**EK 6.1.**



EK 6.2.



EK 6.3



EK 6.4



EK 6.5



EK 6.6



EK 6.7



EK 6.8



EK 6.9



EK 6.10



EK 6.11



EK 6.12



EK 6.13



EK 6.14



EK 6.15



EK 6.16



EK 6.17



EK 6.18



EK 6.19



EK 6.20



EK 6.21



EK 6.22



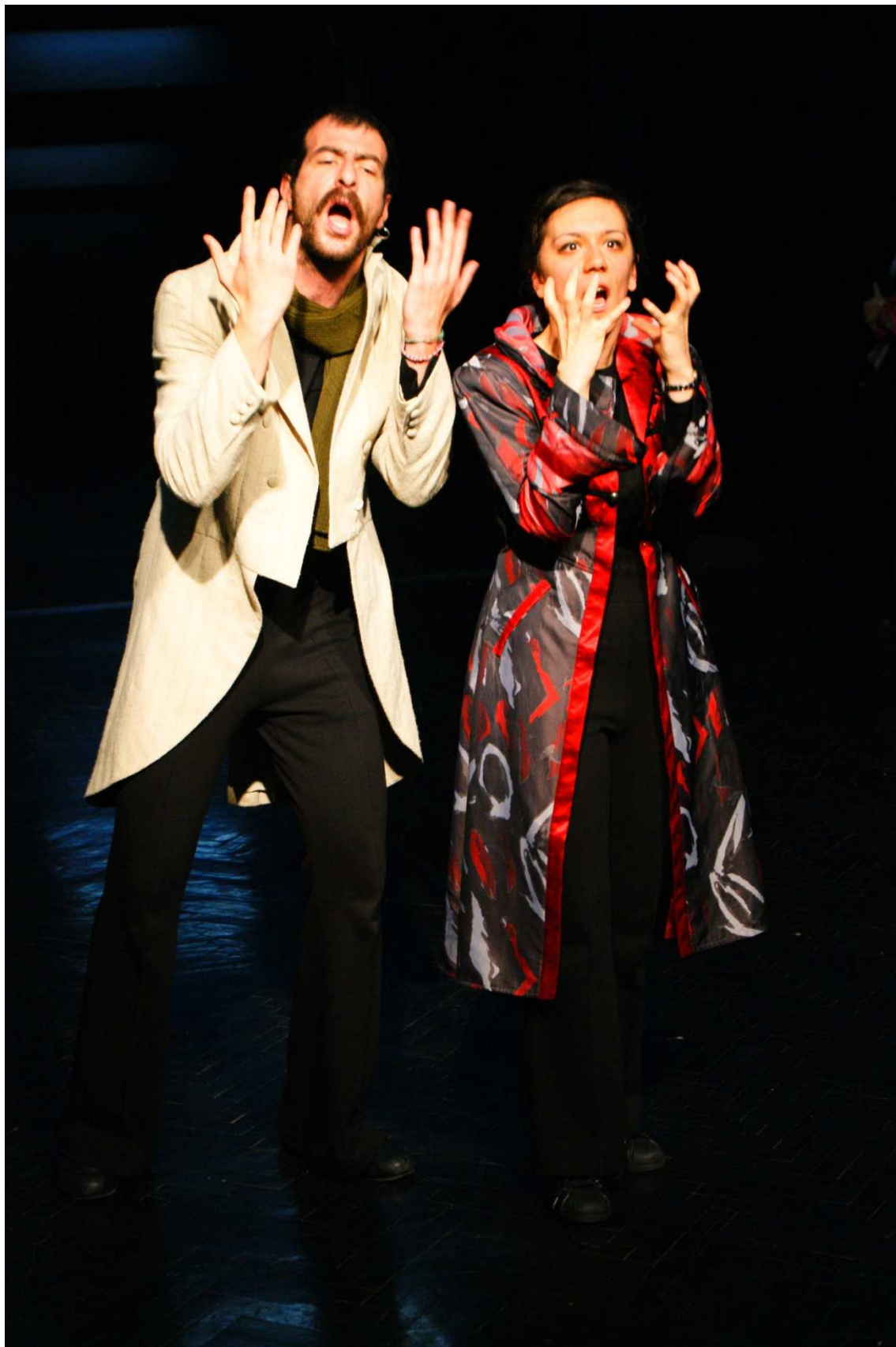
EK 6.23



EK 6.24



EK 6.25



EK 6.26



EK 6.27



EK 6.28

**EK 6.29****EK 6.30**



EK 6.31



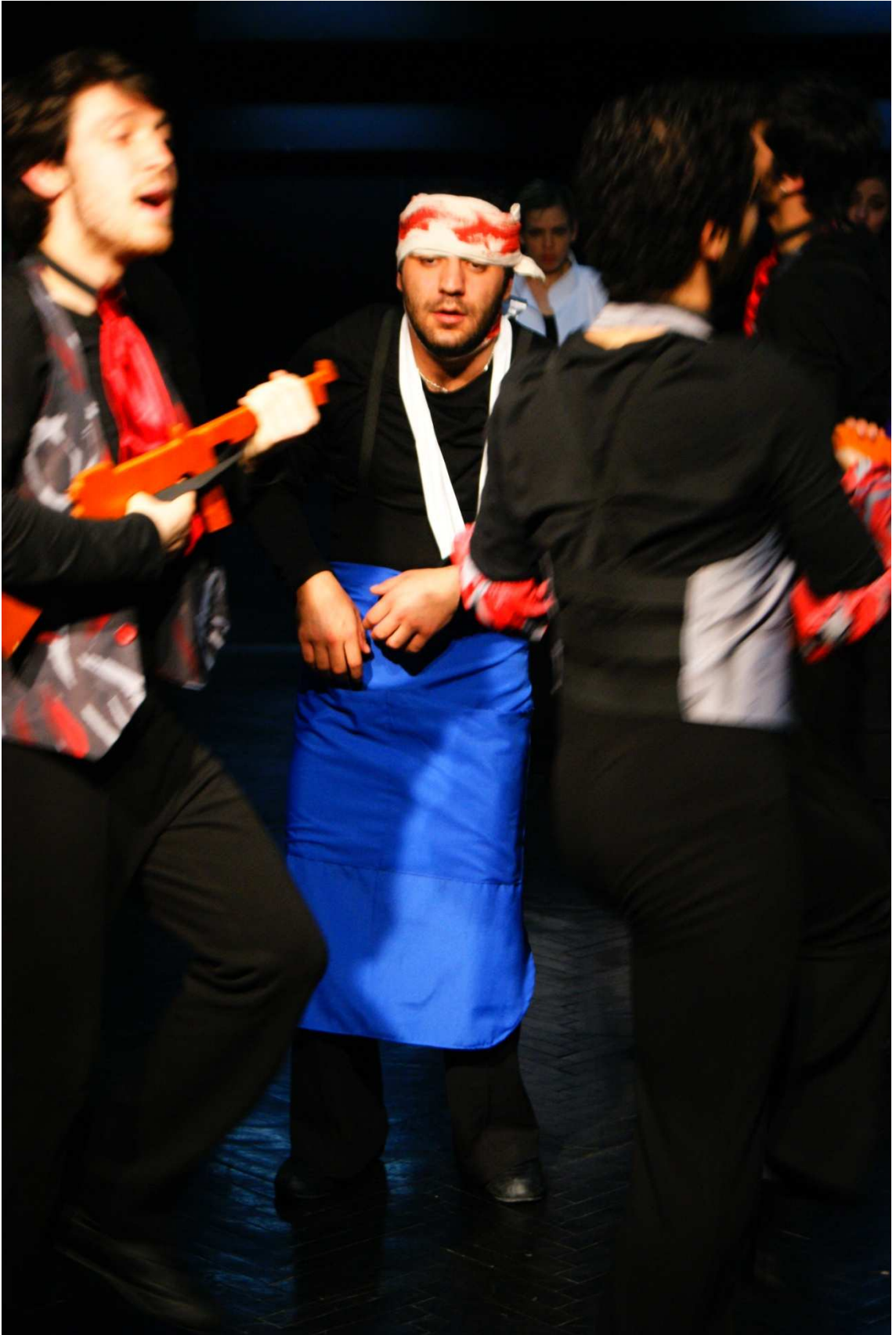
EK 6.32



EK 6.33



EK 6.34



EK 6.35



EK 6.36



EK 6.37



EK 6.38



EK 6.39



EK 6.40



EK 6.41



EK 6.42



EK 6.43



EK 6.44



EK 6.45



EK 6.46



EK 6.47

**EK 6.48****EK 6.49**

**EK 6.50****EK 6.51**

**EK 6.52****EK 6.53**



EK 6.54

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor. **Minima Moralia, Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar.** Çeviren Orhan Koçak-Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları, 6.basım 2009.

Aristoteles. **Poetika.** Çeviren İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, 1987.

—. **Poetika.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Bablet, Denis. «**Mehmet Ulusoy'un tiyatrosu Eğretilime ve Gerçek.**» *Tiyatro Anadolu*, 1990: 82.

Benjamin, Walter. **Brecht'i Anlamak.** Çeviren H.Barışcan-G.İşısağ. İstanbul: Metis Yayınları, 2.basım 2000.

Berktaş, Ali. **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold.** İstanbul: MitosBoyut Yay., 1997.

Boal, Augusto. **Ezilenlerin Tiyatrosu.** Çeviren Semih Çelenk. İzmir: Etki Yayınları, 1996.

Brecht, Bertolt. **Brecht'in Güncesi.** Çeviren Yüksel Pazarkaya. İstanbul: Düşün Yay., 1996.

—. **Bütün Oyunları .** Çeviren A.Çalışlar-Y.Onay-A.Selen-Y.Erten. Cilt 9. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 2000.

—. **Bütün Oyunları.** Çeviren A.Çalışlar-Y.Onay-A.Selen-Y.Erten. Cilt 3. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1998.

—. **Çalışma Günlüğü.** Çeviren Yılmaz Onay. Ankara: Kalem Yayıncılık, 1985.

—. **DeneySEL Tiyatro, Anlaşmanın Önemi, Küçük Burjuva Düğünü.** Çeviren Kaya Öztaş. Ankara: Toplum Yayınları, 1975.

—. **Epik Tiyatro.** Çeviren Kamuran Şipal. İstanbul: Say Kitap Pazarlama, 2. basım 1981.

—. **Epik Tiyatro.** Çeviren Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

- . **Epik Tiyatro Üzerine.** Çeviren Kamuran Şipal. İstanbul: de yayınevi, 1964.
- . **Hurda Alımı.** Çeviren Yaşar İlkvaş. İstanbul: Günabakan Yayınları, 1997.
- . **Oyun Sanatı ve Dekor.** Çeviren Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.
- . **Sanat Üzerien Yazılar.** Çeviren Kamuran Şipal. İstanbul: Boyut Yayınevi, 1990.
- Brecht, Bertolt. «**Shakespeare'in Coriolanus'u Üzerine Bir İnceleme.**» *MİMESİS* (B.Ü.Y.), no. 9 (2002): 87-102.
- . **Tiyatro Çalışması.** Çeviren Yılmaz Onay. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1994.
- . **Tiyatro İçin Küçük Organon.** Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1993.
- . **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum.** Çeviren Kayahan Güven Ahemt Cemal. İstanbul: Altın Kitaplar, 1980.
- Brockett, Oscar. **Tiyatro Tarihi.** Çeviren Sibel Dinçel Sevinç Sokullu. Ankara: Dost Yayınevi, 2000.
- Brook, Peter. **Açık Kapı-Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler.** Çeviren Metin Balay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- . **Boş Alan.** Çeviren Ülker İnce. İstanbul: AFA Yayınları, 1990.
- . **Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Bublet, Denis. «**Mehmet Ulusoy'un Tiyatrosu Eğretileme ve Gerçek.**» *Tiyatro Anadolu* (Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları), no. 2 (1990): 39-88.
- Bürger, Peter. **Avangard Kuramı.** Çeviren Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları, 3. baskı 2004.
- Candan, Aysın. **20. Yüzyılda Öncü Tiyatro.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Carlson, Marvin. **Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir Bakış.** Çeviren Barış Yıldırım Eren Buğlalılar. Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti., 2008.

Cohn, Ruby. «**Berliner Ensemble'in Coriolanus Uyarlamaları.**» *MİMESİS* (B.Ü.Y.), no. 9 (2002): 121-126.

Cohn, Ruby. «**Brecht Shakespeare'i Değiştiriyor.**» *MİMESİS* (Boğaziçi Üniversitesi Yayınları), no. 9 (2002): 5-30.

Çalışlar, Aziz. **Tiyatro Kavramları Sözlüğü.** İstanbul: Boyut Yayınları, 1992.

Çalışlar, Aziz, «**Yönetmen Peter Stein.**» Çeviren Aziz Çalışlar-Yılmaz Onay. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1996.

Çamurdan, Esen. **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji.** İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1996.

Diderot, Denis. **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler.** Çeviren Sabri Esat Siyavuşgil. ? : Sosyal Yayınlar, 1984.

Dollimore, Jonathan. «**Brecht:Farklı Bir Gerçeklik.**» *MİMESİS* (B.Ü.Y), no. 9 (2002): 63-67.

Dort, Bernard. «**Özgürlüğe Kavuşan Tiyatro.**» *Tiyatro Anadolu* (Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları), no. 2 (1990): 142-149.

Erkek, Hasan. **Oyun İçinde Anlatı.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 2001.

Esslin, Martin. **Absürd Tiyatro.** Çeviren Güler Siper. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

—. **Dram Sanatının Alanı.** Çeviren Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Fuat, Memet. **Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi.** İstanbul: varlık yayınları, 1961.

Güllü, Fırat. «**Brecht Shakespeare'i Nasıl Yorumlamıştı.**» *MİMESİS* (Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi), no. 9 (2002): 1-4.

Gürel, Hakan. «**Araçlarını Arayan Tiyatro.**» *MİMESİS*, no. 1 (1989).

Heinemann, Margot. «**Brecht Shakespeare'i Nasıl Okudu.**» *MİMESİS* (Boğaziçi Üniversitesi Yayınları), no. 9 (2002): 31-61.

Heinitz, Werner. «**Rejisörler Söyleşisi.**» *Tiyatro Anadolu* (Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları), no. 1 (1989): 108-122.

İpşiroğlu, Zehra. **Tiyatro Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri.** Cilt 3. İstanbul: Papiürs Yayınları, 2004.

—. **Tiyatroda Yeni Arayışlar.** İstanbul: Düzlem Yayınları, 1992.

—. **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik.** İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 2.Baskı 1996.

Karaboğa, Kerem. **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks.** İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2011.

Karaboğa, Kerem. «**Türkiye Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar.**» *MİMESİS* (b.ü.y.), no. 9 (2002): 327-381.

Karacabey, Süreyya. **Brecht'ten Sonra.** Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2009.

Karacabey, Süreyya. «**Modern Sonrasında Dramatik Metinler.**» *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 15 (Haziran 2003): 21-57.

Kemaloğlu, Mehmet Murat. «**Brecht'in Öğreti Oyunları Teorisinin Tarihsel Gelişimi ve İncelenmesi.**» İstanbul, 2005.

Kesting, Marianne. **Bertolt Brecht.** Çeviren Zeynep Özkan Veysel Atayman. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.

—. **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro.** Çeviren Yılmaz Onay. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

Mayer, Hans. **Brecht'i Anımsamak.** Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1998.

Nutku, Özdemir. **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro.** İstanbul: Özgür Yayınları, 2007.

—. **Dünya Tiyatro Tarihi 2.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

—. **Türkiye'de Brecht.** İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları, 1976.

Pavis, Patrice. **Gösterimlerin Çözümlemesi.** Çeviren Şehsuvar Aktaş. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

—. **Sahneleme-Kültürler Kavşağında Tiyatro.** Çeviren Sibel Kamber. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

Pignarre, Robert. **Tiyatro Tarihi.** Çeviren Pınar Kür. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1975.

Piscator, Erwin. **Politik Tiyatro.** Çeviren M.Ünlü-S.Güney. İstanbul: Metis Yayınları, 1985.

Szondi, Peter. «**Dram.**» *Tiyatro Anadolu* (Anadolu Üniversitesi devlet Konservatuvarı Yayınları), no. 1 (1989): 10-13.

Şener, Sevdâ. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991.

—. **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı.** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2. baskı2001.

Ünal, Hilmi Atıl. «**POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine.**» *MİMESİS*, no. 13 (2007): 317-339.

İnternet Kaynakları:

<http://www.berliner-ensemble.de/>

Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları <http://www.buo.boun.edu.tr/buo/default.asp?id=1>

MİMESİS Sahne Sanatları portalı <http://mimesis-dergi.org/>

<http://www.mitpressjournals.org/loi/dram>

