

**BERTOLT BRECHT'İN KÖŞEBAŞI
SAHNESİ ÖRNEĞİNİ MODEL ALAN
BİR UYGULAMA: ASLAN ASKER ŞVAYK
Sanatta Yeterlik Tezi**

Özgün Can KARABURUN

Eskişehir 2023

**BERTOLT BRECHT'İN KÖŞEBAŞI SAHNESİ ÖRNEĞİNİ
MODEL ALAN BİR UYGULAMA: ASLAN ASKER ŞVAYK**

Özgün Can KARABURUN

SANATTA YETERLİK TEZİ

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

**Eskişehir Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2023**

ÖZET

BERTOLT BRECHT'İN KÖŞEBAŞI SAHNESİ ÖRNEĞİNİ MODEL ALAN BİR UYGULAMA: ASLAN ASKER ŞVAYK

Özgün Can KARABURUN

Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Tiyatro Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2023

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Bertolt Brecht, klasik dramatik tiyatrodaki seyirci ile sahne arasında kurulan ilişki biçimini dönüştürmeyi hedefleyen epik tiyatro anlayışının temellerini 1938 yılında yazmış olduğu bir yazısında pratik bir örnekle açıklar. Söz konusu örnekte herhangi bir sokağın köşebaşında gerçekleşebilecek bir trafik kazası konu edilir. Kazanın nasıl gerçekleştiğini gören bir tanık, seyircinin olayla ilgili bir yargıya varabilmesi amacıyla gözlemini kendi bakış açısından anlatır. Anlatı, tek kişilik bir gösteri biçimini tarif eder niteliktedir. Bu çalışmada, Brecht'in köşebaşı sahnesi örneği model alınarak, Yaroslav Haşek'in Aslan Asker Şvayk romanı güncel koşullar doğrultusunda sahne metnine uyarlanmış ve bir anlatı denemesi yapılmıştır. Bunun için, öncelikle Brecht'in yazmış olduğu Şvayk uyarlaması ile köşebaşı sahnesi örneği incelenmiş ve Brecht'in epik tiyatro anlayışını tarif eden ayırt edici temel kavramlar saptanmıştır. Kuramsal çalışmanın ardından gerçekleştirilen uygulamada, Şvayk'ın başından geçen olaylara tanık olmuş ve bu olayları defterine not almış kurgusal bir karakterin tanıklığı odağa alınmıştır. Anlatı denemesi, Şvayk'ın nerede olduğuna dair yürütülen küresel çaplı bir soruşturma kapsamında sorguya çağrılan ve kurgusal tanığı yakından tanıyan bir kişinin anlatısı olarak yorumlanmıştır. Uygulamada sıradan vatandaşlık / ayrıcalıklı vatandaşlık diyalektiğinin tartışılması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bertolt Brecht, Tiyatro, Oyunculuk, Öykü anlatıcılığı, Yaroslav Haşek

ABSTRACT

A STAGE ADAPTATION BASED ON BERTOLT BRECHT'S STREET SCENE MODEL: THE GOOD SOLDIER ŠVEJK

Özgün Can KARABURUN

Department of Performing Arts
Program in Drama

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, June 2023

Advisor: Prof. Erol İPEKLİ

Bertolt Brecht, in an article he wrote in 1938, explains the foundations of his epic theater approach, which aims to transform the type of relationship between the audience and the scene in classical dramatic theater with a practical example. In this example, a traffic accident that can be happen on the corner of any street is discussed. A witness who has seen how the accident happened, tells their observation from a subjective point of view so the audience can make a judgement about the event. The narrative is descriptive of a solo performance. In this study, Jaroslav Hašek's novel *The Good Soldier Švejk* was adapted to the scene text in line with current conditions and a storytelling experiment was made, taking example of Brecht's street scene. For this, first of all, Brecht's adaptation of *Švejk* and the street scene model was examined and the basic distinguishing concepts describing Brecht's epic theatre approach were determined. In the play made after the theoretical study, the testimony of a fictional character who witnessed the events happened to *Švejk* and recorded the events on his notebook is focused. The storytelling experiment is interpreted as the narrative of the fictional witness' relative who is called for interrogation as a witness within the scope of a global investigation into whereabouts of *Švejk*. In the play, it is aimed to discuss the ordinary citizenship / privileged citizenship dialectic.

Keywords: Bertolt Brecht, Theatre, Acting, Storytelling, Jaroslav Hašek

TEŞEKKÜR

2010 yılında başladığım oyunculuk serüvenimi yakından takip etmiş ve bu serüvene sözcüklerle ifade edilemeyecek denli değerli katkılar sunmuş olan Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı öğretim kadrosuna ve bu çalışmanın danışmanı Prof. Erol İpekli'ye teşekkürü borç bilirim.

Hangi girişimde bulunursam bulunayım yanımda ilerleyen annem Kezban Helvacı Karaburun'a teşekkür ederim.

15/06/2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

.....

(İmza)

Özgün Can KARABURUN

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	1
1.2. Amaç	3
1.3. Sınırlılıklar	4
2. YÖNTEM	5
3. BULGULAR	6
3.1. Bertolt Brecht ve Şvayk	6
3.1.1. Şvayk öncesi	6
3.1.2. Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda	11
3.2. Köşebaşı Sahnesi Örneği	17
3.3. Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Anlayışında Temel Kavramlar	23
3.3.1. Seyirci	24
3.3.2. Yabancılaştırma	27
3.3.3. Tarihselleştirme	28
3.3.4. Fabel	30
3.3.5. Gestus	33
3.3.6. Anlatıcı: Gösteren ve gösterilen	37
4. YORUM	39
4.1. Uygulama Metni	39
4.1.1. Yaroslav Hašek ve Aslan Asker Şvayk	39
4.1.2. Romanın sahneye uyarlanması	44
4.1.2.1. Tartışma	50
4.1.2.2. Öykü	50

4.1.2.3. Dönüm noktaları	52
4.1.2.4. Fabel	52
4.1.2.5. Anlatım araçlarının tasarımı	53
4.2. Uygulama	54
4.2.1. Oyunculuk	56
4.2.1.1. Anlatıcı	56
4.2.1.2. Şvayk	57
4.2.1.3. Sıradan vatandaşlar	60
4.2.1.4. Ayrıcalıklı vatandaş	63
4.2.2. Sahne tasarımı	64
4.2.3. Projeksiyon tasarımı	65
4.2.3.1. Çizimler	67
4.2.3.2. Yazılar	70
4.2.4. Işık tasarımı	72
4.2.5. Ses tasarımı	73
4.2.6. Kostüm tasarımı	74
5. SONUÇ	76
KAYNAKÇA	79
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 3.1. Meg Mumford'ın kodlamasıyla Bertolt Brecht'in dramatik tiyatro ve epik tiyatro karşılaştırması	24
Tablo 4.1. Aslan Asker Şvayk romanında yer alan öyküler	43
Tablo 4.2. Uygulama metninde yer alan episodlar ve metne konu alınan öyküler	50
Tablo 4.3. Uygulama metninde dönüm noktaları	52
Tablo 4.4. Bertolt Brecht'in sahneleme öncesi çalışma aşaması	54
Tablo 4.5. Bertolt Brecht'in sahne provası aşaması	55
Tablo 4.6. Bertolt Brecht'in ilk gösterime yönelik prova aşaması	55
Tablo 4.7. Uygulama metninde alıntılanan karakterler	57
Tablo 4.8. Uygulamada projeksiyon değişimleri	66
Tablo 4.9. Uygulamada projeksiyon yazıları	71
Tablo 4.10. Uygulamada ışık değişimleri	72
Tablo 4.11. Uygulamada ses kayıtları	74

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1. Yozef Lada'nın çizimi: Solda sarhoş Otto Katz, sağda Yozef Şvayk	44
Görsel 4.2. Yozef Lada'nın çizimi: Yozef Şvayk cepheye giden trenden atlayıp kaybolur	59
Görsel 4.3. Yozef Lada'nın çizimi: Kayıp Yozef Şvayk ve ondan sorumlu sarhoş asker cepheye döner	59
Görsel 4.4. Yozef Lada'nın çizimi: Kupa Meyhanesi'nde sağda Palivets, solda Bretschneider	60
Görsel 4.5. Yozef Lada'nın çizimi: Kupa Meyhanesi'nde solda Bretschneider, sağda Yozef Şvayk	61
Görsel 4.6. Yozef Lada'nın çizimi: Solda Komiser, sağda Yozef Şvayk	62
Görsel 4.7. Yozef Lada'nın çizimi: Prag Garnizon Hapishanesi'nde solda Yozef Şvayk, ortada onunla ilgilenen Dr. Grünstein	62
Görsel 4.8. Yozef Lada'nın çizimi: Prag Garnizon Hapishanesi'nde solda Yozef Şvayk, ortada onu ziyaret eden Barones von Botzenheim	63
Görsel 4.9. Çizim 1: Projeksiyon 2	67
Görsel 4.10. Çizim 2: Projeksiyon 5	68
Görsel 4.11. Çizim 3: Projeksiyon 8	68
Görsel 4.12. Çizim 4: Projeksiyon 9	69
Görsel 4.13. Çizim 5: Projeksiyon 10	69
Görsel 4.14. Çizim 6: Projeksiyon 12	70
Görsel 4.15. Çizim 7: Projeksiyon 15	70

1. GİRİŞ

1. 1. Sorun

Bertolt Brecht, yakın Batı tiyatrosu tarihinde ayrı bir sanat dalı olarak incelenen oyunculuğu ve bu sanatı icra etmekte olan oyuncuyu, tiyatronun diğer bileşenlerinin üstünde bir yere konumlandırmaz. Ancak diğer bileşenler kadar önemli gördüğü oyunculuğa dair fikirlerini yazılarında sıklıkla görmek mümkündür.

Ne Lear, ne Harpagon, ne de Şvayk'dır o, sadece bunları seyircilere gösteren biridir. Bu kişilerin sözlerini elden geldiğince aslına uygun iletir seyircilere, insanlar üzerindeki bilgi ve görgüsünün elverdiği ölçüde bu kişilere ilişkin davranış çeşitlerini ortaya kor (Brecht, 1964, s. 73).

Oyuncunun temelde insanın davranış biçimlerini göstermekle yükümlü olduğunu savunan Brecht, bu doğrultuda bir oyunculuk yöntemi geliştirmemiştir. Buna rağmen oyunculuk eğitimi verilen kimi kurum ve kurslarda, kimi amatör ve profesyonel tiyatrolarda, Brecht'in oyunculuk yöntemi olduğu iddia edilen bir girişimle, Brechtien oyunculuk adı altında yapılan çalışmalara rastlanmaktadır. Burada çalışmalar ile kastedilen, Brecht'in yazmış olduğu bir yazıda yer vermiş olduğu ancak onun bütüncül epik tiyatro anlayışından bağımsız şekilde koparılıp alınan birtakım oyunculuk alıştırmalarıdır. Daha ilginç, anonim kişiler tarafından Brecht'in yazmış olduğu birtakım cümlelerin epik tiyatroyu özetleyen birer motto ilan edildiğine ve bu mottolardan yola çıkılarak temelsiz alıştırmaların üretildiğine rastlanmaktadır.

Bu gibi girişimler, Brecht'in epik tiyatro anlayışının birbirini bütünleyen bileşenlerden oluştuğu gerçeğinin kavranamamış olmasından kaynaklanır. Kerem Karaboğa, söz konusu sorunu Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks başlıklı çalışmasında, Brecht'in epik tiyatro anlayışının eksik ve yanlış yorumlanmasının bir sonucu olarak açıklar:

(...) hem yöneme dair neden-sonuç diyalektiğini hatalı tanımladıkları hem de muhafazakar sayılabilecek bir evrenselcilik anlayışının dar kalıplarına hapsedikleri için, Brecht'i yanlış yorumlarlar. Diğer taraftan, onların getirdikleri Brecht yorumu, oyuncunun toplumsal bakış açısıyla ifade edilen, yöntemsel çıkış noktasının hafifsenmesini ya da yok sayılmasını meşrulaştırır, dahası, oyuncunun çalışmasını teknik bir alıştırma düzeyine indirger. Bugün dahi, kimi oyunculuk eğitimi verilen okullarda 'hadi şimdi bir de epik oynayalım' gibi komik şeyler söylenirken temel alınan görüş noktasını da bu meşrulaştırma oluşturur. Yapılan iş, bir yöntemi dramaturjik bağlamından soyutlayarak, bir hüner haline getirmekten ibarettir (Karaboğa, s. 181-182)

Prova notlarında ve provalarını gözlemleyen kişilerin tanıklıklarında, yönetmen Brecht'in oyuncularla nasıl çalıştığı incelenebilir. Uzun süre Berliner Ensemble'da çalışan ve Brecht'in yaptığı çalışmaları yakından gözlemleme şansı bulan yönetmen Carl Weber, farklı zamanlarda yazmış olduğu gözlemlerinde Brecht'in oyunculığa ve oyunculara yaklaşımını özetler.

Brecht oyuncularının nasıl çalıştığını hiç önemsemedi. Onlara asla 'eve gidip şunu ya da bunu yap' ya da 'şimdi kulise git ve konsantre ol', demedi. Onların hangi mekanikleri kullandıklarıyla ilgilenmedi; yalnızca sonuçlarla ilgilendi (Weber, 1967, s. 106).

Weber, Brecht'in oyuncularla çalışırken, oyuncunun kendi üzerinde çalışmasının önemini dolaylı olarak vurgulayan iki sözünü sürekli tekrarladığını belirtir: “'Puding, onu yerken var' ve 'Şeytan ayrıntıda gizli' – bu iki söz, kesinlikle Ensemble'da yaptığı çalışmaların ne hakkında olduğunu özetler (Weber, 2006, s. 191)”. Yine Weber, 1952 yılında Berliner Ensemble'da sahnelenen Urfaust'un ilk provalarından birine katılan Brecht ile ilgili gözlemini, oyuncunun deneme özgürlüğü ile ilişkilendirerek anlatır:

[Brecht] oyuncuların gözlemciliğe alışmalarını istiyordu. Henüz sürecin başındayken, provada bulunan herkesin kahkahalar atmasına; birbirleriyle olabildiğince erken iletişime geçmesine; seyirci ile birlikte çalışmasına uğraşıyordu (...) Sonra bir oyuncu sahneye çıktı ve bir masadan düşmenin otuz farklı yolunu denedi (...) Sonra başka bir oyuncu aynı sahneyi denedi. Sonuçlar karşılaştırıldı, tabii kahkahalar ve eşek şakalarıyla (Weber, 1967, s. 102).

Weber, yazısının devamında (1967, s. 103), bir sahnenin olabildiğince farklı denemelerle araştırılmasını, Brecht'in “dünyanın değişebilirliğine olan inancı” üzerinden yorumlar: “Sahne üzerinde gerçekleşen her çözüm yeni, daha iyi ve daha farklı çözümlere neden olacak birer başlangıç noktasıdır.” Nasıl ki dünya ve dünya üzerinde yaşayan insanlar sürekli değişim hâlindeyse bir sahneye getirilebilecek çözümler de sürekli değişim hâlinde olacaktır. Ancak çözüm önerisi sözle değil gösterilerek yapılmalıdır. Eğer bir oyuncu sahneye çıkıp denemek yerine ne yapacağını açıklamaya girişirse, Brecht araya girer ve provanın sözlü tartışma alanı olmadığı yönünde bir müdahalede bulunur.

Görünen o ki Brecht, birlikte çalıştığı oyuncuların özgürce araştırmalarını desteklemiş ve kendini oyunculuk araştırmalarını yönlendirici bir konuma çekmiştir. Ancak oyuncu için bir zorunluluk olan kendi üzerinde tek başına çalışması sırasında, kendi araştırmasının yönlendiricisi olup olamayacağı ve kendini araştırmasının gözlemcisi konumuna çekip çekemeyeceği güncel bir sorun olarak süregelmektedir.

1.2. Amaç

Bertolt Brecht'in köşebaşı sahnesi örneği, oyuncunun kendi üzerinde tek başına çalışması gereksinimine karşılık verecek nitelikte bir model sunar. 1938 yılında Köşebaşı Sahnesi: Bir Epik Tiyatro Sahnesi için Temel Örnek başlıklı yazısında vermiş olduğu örnek, Brecht'in oyunculuğa yaklaşımını açıklayan temel bir kaynak olması yönüyle yaşam öyküsünde önemli kilometre taşıdır. Bu örnek aracılığıyla Brecht, epik tiyatro anlayışının temellerini pratik bir örnek üzerinden açıklar.

Brecht'in epik tiyatro anlayışında sahne uygulaması, güncel toplumsal bir sorunun gündeme getirilerek tartışmaya açılmasıdır. Bu tartışma, geçmişte yaşanmış ve bitmiş görünen bir öykünün yeniden sunumuyla gerçekleştirilir. Sunumu gerçekleştirecek olan ise anlatıcı, Marianne Kesting'in deyişiyle, epik oyuncudur:

Oyun bir kanıtlamadır, diyor Brecht ısrarla, oyun bir sorun üstüne bir çeşit 'sunuş'tur (*referat*), bir 'içeriğin tartışmasını' işlerliğe sokar. Böylece epik oyuncu da bir göstermeci ve bir önerici oluyor; bir felsefe sürecinin taşıyıcılığını yüklenen bir kişi, kendisi bir şeyi bilen, o şeyi başkalarının da fark etmesinin yolunu açan bir kişi oluyor epik oyuncu (Kesting, 2005, s. 72).

Meg Mumford'a (2009, s. 139) göre, Brecht oyuncuların metne "bir tür rapor" gibi yaklaşımlarını önerir. Mumford bunu köşebaşı sahnesi örneği üzerinden açıklayarak, epik tiyatrodaki oyunculuğu mahkeme salonunda verilen bir tanıklığa benzetir. Bu çalışmada, oyuncunun kendini araştırmasının yönlendiricisi ve gözlemcisi konumuna çekebilmesinin, söz konusu tanıklık süreci aracılığıyla araştırılabileceği düşünülmüştür.

Brecht'in yaşam öyküsünde bir diğer kilometre taşı, 1926 yılında Almanca'ya çevrilen Yaroslav Hašek'in Aslan Asker Şvayk ve Dünya Savaşı'nda Başından Geçenler romanı ile tanışması olur. Brecht'in 1927 yılında başlayan kendi Şvayk uyarlamasını yazma serüveni 1955 yılında metin son hâlini alana dek sürmüştür. Brecht'in Erwin Piscator ile birlikte çalışmasını, ondan ayrılışını, sürgün yıllarını ve Berlin'e döndükten sonraki çalışmalarını kapsayan süreçte Brecht, Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda başlıklı uyarlaması için birçok sahneleme girişiminde bulunmuş ancak oyununun sahnelendiğini görmeden yaşamını yitirmiştir.

Bu çalışmada, Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışında oyunculuk yaklaşımının köşebaşı anlatısını model alan bir anlatı denemesi aracılığıyla araştırılması amaçlanmıştır. Bu amacın yanı sıra denemede, doğal olarak, güncel toplumsal koşullar doğrultusunda önem arz eden bir tartışma konusunun tartışmaya açılması gerekli görülmüştür. Uygulamada, oyunculuğun yanı sıra diğer sahne bileşenlerinin de tartışma konusuna

hizmet edecek şekilde tasarlanması düşüncesi esnek tutulmuştur. Uygulama için temel alınan metin, savaş olgusu üzerinde bir tartışma yürütmesi yönüyle güncelliğini koruyan ve Brecht'in kendi uyarlamasına son hâlini verebilmek için üzerinde yaklaşık otuz yıl boyunca çalıştığı Haşek'in Aslan Asker Şvayk romanıdır.

Brecht'in yönetmenlik çalışmaları incelendiğinde, her yeni sahnelemede daha önce sahnelenmiş bir uygulamanın eksiklerinin yeniden ele alındığı ve sahneleme bileşenlerinin yeniden değerlendirildiği gözlemlenir. Değerlendirme sonucunda sahnelemeye dair estetik ve teknik düzenlemelerin yapıldığı ve yeni versiyonların oluşturulduğu görülür. Dolayısıyla, ilerleme düşüncesinin öncülük ettiği bir tiyatro anlayışına sahip olan Brecht'in düşüncelerini temel alan ve günümüz Türkiye'sinde gerçekleştirilen bir uygulamada, güncel teknolojik araçların kullanılması kaçınılmazdır.

Çalışmada, köşebaşı anlatısı ile ilgili dikkat çekilmek istenen nokta, Brecht'in anlatıcıyı nasıl tanımladığında gizlidir. Söz konusu örnekte, bir sokağın köşebaşında gerçekleşen bir olaya tanık olmuş tüm kişiler arasından yalnızca bir kişinin tanıklığına başvurulduğu dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, olayla ilgili bir yargıya varması beklenen seyirci karşısında, mahkeme salonunda bir dava görülüyormuş varsayımıyla tanıklığını açıklayan bu kişinin anlatısı, tek kişilik bir gösteri olarak tasarlanmıştır.

1.3. Sınırlılıklar

Bilim, bir kuramın sistematik deneyler aracılığıyla ispatlanma uğraşısıdır. Çağdaş sanat kuramcısı Boris Groys (2017, s. 25), günümüz sanatçılarının “başkalarına değil, kendilerine açıklamak için kurama ihtiyaçları” olduğunu belirtir. Bu düşünceye dayanarak, bu çalışmada gerçekleştirilen anlatı denemesinin Brecht'in epik tiyatro anlayışını kavrama noktasında bir deney olduğu ve araştırmanın bu deney için gerek duyulan bulgu ve araçların kapsamı içerisinde sürdürülebileceği düşünülmüştür.

Çalışma, amacı gereği, anlatı denemesi olarak tanımlanan uygulamada gereksinim duyulan bulgular ve araçlarla sınırlıdır. Dolayısıyla, uygulamanın amacına uygunluğunu engelleyecek her türlü bulgu ve araç çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, kuramsal çalışma (Bulgular) ve anlatı denemesi (Yorum) olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.

Kuramsal çalışmada elde edilen verileri içeren Bulgular bölümü, Bertolt Brecht'in Aslan Asker Şvayk romanını uyarlaması sürecinin, çalışmanın oyunculuk araştırmasına temel sağlayan köşebaşı sahnesi örneğinin ve Brecht'in epik tiyatro anlayışında temel kavramların incelenmesini içeren bölümdür.

Kuramsal çalışmanın tamamlanmasının ardından, bulguların verilerin yorumlanmasıyla bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Anlatı denemesi olarak nitelendirilen bu uygulamada, sırasıyla şu adımlar atılmıştır:

1.) Aslan Asker Şvayk romanı ve yazarı Yaroslav Hašek'in biyografisi incelenmiştir.

2.) Roman, kuramsal çalışmada bulguların veriler ışığında bir uygulama metnine uyarlanmıştır.

3.) Uygulama metni sahne üzerinde yapılan okumalar sırasında düzenlenmiş ve metnin ikinci versiyonu oluşturulmuştur.

4.) Brecht'in yönetmenlik çalışmaları incelenmiş ve bu doğrultuda oyunculuk araştırması, sahne tasarım bileşenlerinin tasarlanması ve sahne bileşenlerinin bütünlendiği sahne provaları yapılmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Bertolt Brecht ve Şvayk

Bertolt Brecht'in yaşamı, araştırmacı Meg Mumford (2009, s. ix) tarafından Augsburg ve Münih yılları (1898-1924), ilk Berlin yılları (1924-1933), sürgün yılları (1933-1947) ve ikinci Berlin yılları (1947-1956) olmak üzere dört evreye ayrılır. Kerem Karaboğa, söz konusu evreleri dönemin tiyatro anlayışları ve oyunculuk yaklaşımları çerçevesinde özetler. İlk profesyonel tiyatro çalışmalarını Münih'te gerçekleştirecek olan Brecht'in doğmuş ve ilk gençlik yıllarını geçirmiş olduğu Augsburg'daki dönemi söz konusu özetin kapsamı dışında bırakılmıştır:

Alman sahnelerine hakim olan oyunculuk üsluplarıyla hesaplaşmaya girildiği, ancak net bir dramaturjinin ortaya konmadığı Münih yılları; Piscator deneyimi sonrası şekillenen ve sergilemede yansıtmadan çok anlatımcılığa, duygusal bütünleşmeden çok rolün eleştirel bir tarzda temsil edilmesine önem veren epik oyunculuk tekniklerinin formüle edildiği Berlin yılları; tekniğin teorik bir çerçeveye yerleştirildiği ve 'yabancılaştırma' kavramıyla birlikte yöntemselleştirildiği sürgün yılları; ve son olarak, yöntemin pratik sınaması niteliğindeki sistematik çalışmaların örgütlendiği, Brecht'in son yazılarında 'epik'ten çok 'diyalektik' sözcüğüyle karşılamayı yeğlediği Berliner Ensemble'ın tiyatro çalışmaları (Karaboğa, 2018, s. 216).

Yönetmen Giorgio Strehler (1995, s. 70) ise, ilerleyen süreçte tiyatro anlayışını epik ve diyalektik olarak tanımlayacak olan Brecht'in karşı çıktığı tiyatro ve oyunculuk yaklaşımlarını dört başlık altında özetlemiştir: "Brecht'in karşı durduğu şeyler: Bireyci tiyatro, dışavurumculuk, abartılmış ve yüzeyselleştirilmiş natüralizm, estetize edilmiş bir kültürün kibirli ve haddini aşan sözcük dağarıydı".

3.1.1. Şvayk öncesi

10 Şubat 1898 tarihinde Augsburg'da dünyaya gelen Bertolt Brecht'in ilk gençlik yıllarında yazmaya başladığı günlüklerinde, gündelik gözlemlerinin yanı sıra birçok şiire, denemeye, oyun fikrine ve tamamlanmamış sahne metnine rastlanır. Günlüklerinin 21 Ekim 1916 tarihli sayfasına henüz on sekiz yaşındayken yazdığı cümlelerde, yazarın ilk gençlik hayalleri dikkat çekicidir:

Çalışmaya devam etmek istiyorum, kafamla ve bileğimle ve zengin olmak istiyorum, insanları etkilemek istiyorum, onlarla satranç oynamak istiyorum. Yazmayı becerebiliyorum ben, tiyatro eserleri yazıyorum, Hebbel'den daha iyilerini, Wedekind'den daha şiddetlisini. Ben tembelim. Ünlü olmak benim yapabileceğim bir şey değil. Eğer

olursam Amerika'ya gideceğim ve kovboy olacağım, bütün gün ata bineceğim, gökyüzüne bakacağım, boğalarla konuşacağım ve gözüm çayırarda olacak (Brecht, 2007, s. 143).

Nitekim yetişkinliğinde kısa bir süreliğine Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayacak olan Brecht, yirmili yaşlarının ilk yarısında, 1919-1921 yılları arasında, Augsburg'un yerel bir gazetesi olan Der Volkswille'de çoğu oyun eleştirisi olmak üzere birçok yazı kaleme alır. 1920'li yılların erken dönemi Brecht için “yeni bir drama fikrini” araştırmaya başladığı dönemdir (Carlson, 1984, s. 382).

Oyun yazarı olmaya ilk gençlik yıllarında karar verdiği görülen Brecht, tıp öğrenimi görmek üzere Münih'teki Ludwig-Maximilians Üniversitesi'ne kaydolarak 1917 yılında bu şehre taşınır. 1918 yılında Münih Kammerspiele'de sahnelenen, Hanns Johst'un ekspresyonist Yalnız¹ oyununa karşı Baal'i yazar. “Brecht'in oyunu *Baal*, onun ekspresyonist idealizm ve coşkusallığa karşı öfkesinin bir dışavurumudur (Mumford, 2009, s. 8).”

Brecht, Münih'te geçirdiği yedi yıl içerisinde Berlin'e seyahatler düzenler ve tiyatro çevresinden insanlarla tanışmaya çalışır. Profesyonel tiyatroya ilk adımını, 1919 yılında tamamladığı Gecede Davullar² oyunu ile atar. Oyun 1922 yılında prestijli bir ödül olan Kleist Ödülü'nü kazanır. Bu gelişmeyi takiben Brecht, birçok tiyatro yönetmeni ile tanışır:

1921 yılının kışında gerçekleştirdiği ikinci Berlin ziyaretinde kendini ve çalışmalarını tanıtmaya çalışır, Kasım 1922'de drama alanında Kleist Ödülü'nü almasıyla sonuçlanacaktır. Brecht [bu dönemde] kendini mesleği öğrenmeye adan ve ünlü ekspresyonist ve savaş-sonrası yönetmenler Karl-Heinz Martin ve Leopold Jessner'in çalışmalarını gözlemler. Ve Max Reinhardt'ın yönetmenliğindeki August Strindberg'in *Rüya Oyunu*'nun (The Dream Play) provalarına katılma şansını yakalar (Mumford, 2009, s. 12).

Brecht'in oyunculuk yaklaşımında hatırı sayılır bir etkisi olacak olan kabare oyuncusu Karl Valentin ile tanışması yine bu döneme denk gelir. 1919 yılının Oktoberfest'inde³, daha önce seyircisi olduğu Valentin'in kabare tiyatrosu ile birlikte sahneye çıkar. Oyunculunun yanı sıra, söz konusu gösterim için beş adet tek sahnelik oyun yazmıştır (Double, Wilson, 2006, s. 44). Denis Calandra'ya (1974, s. 87) göre, Brecht, Münih'ten ayrılacağı 1924 yılına dek Valentin ile doğrudan ve sürekli iletişim içerisinde kalacaktır.

¹ Der Einsame.

² Trommeln in der Nacht.

³ Her yıl ekim ayında Münih'te düzenlenen bir festival.

Münih ve Berlin’de oyun yazarı olarak tanınmaya başlayan Brecht’in ilk yönetmenlik deneyimi, 1922 yılında Berlin’deki Junge Bühne’de provaları yapılan, Arnolt Bronnen’in Baba Katili⁴ oyunu olur. Ancak Brecht’in bu deneyimi provalar sürmekteyken kesintiye uğrar. Söz konusu oyunda birlikte çalıştığı ekspresyonist oyunculuk biçimine alışkın oyuncuların “karizmatik ve tutkulu performanslarından” rahatsız olan ve onlarla tartışan Brecht, provayı terk ederek oyundan ayrılır (Mumford, 2009, s. 14).

Brecht’i Baal’i yazmaya yönlendiren ve ilk yönetmenlik girişiminden uzaklaşmasına neden olan dönemin ekspresyonist oyunculuk biçimleri, lirizmi ve sembolizmi temel alır. Mel Gordon, dönemin Almanya’sındaki ekspresyonist oyunculuk biçiminin kökenlerini araştırdığı yazısında, söz konusu biçimin temellerini detaylı şekilde açıklar:

Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasından önce Merkez Avrupa’da klasisizm karşıtı hareketlerden iki özgün dans türü doğdu. İlki kişiden kişiye değişen dışsal yorumlarla Antik Yunan taklidi bir alt tür. Ve diğeri Isadora Duncan’ın tüm dünyayı saran tarzı... Yine aynı dönemde, İsviçreli besteci Emile Jaques-Dalcroze (...) *eurhythmics* konseptini öğretmeye başladı. Daha sonra, tiyatro alanında çalışan Ekspresyonistler bu iki hareket ve çalışma yöntemini bir araya getirip onlara katıldılar: Duncan’ın lirik, sınırsız duygusal akışı ile Dalcroze’un müzik aracılığıyla bedene sembolik biçimler verdiği postürler –belirli bir tempo ve yoğunluktaki bir jest kombinasyonu ile başlayan ve bir başkasıyla tamamlanan kesik kesik bir dizi hareket (Gordon, 2007, s. 101).

Bir oyun yazarı olarak Brecht’in oyunlarını yazarken birçok ekspresyonist yazarın tekniklerini kullandığını savunan Michael Patterson’a (2008, s. 97) göre, “Brecht’in ekspresyonistlerle ters düştüğü temel nokta, onların bireye çok fazla odaklanmaları değildir”. Brecht’in karşı çıktığı nokta, ekspresyonist tiyatrodaki idealize edilerek kahramanlaştırılan bireyin “özden yoksun” temsil edilmesidir. Brecht, ekspresyonist tiyatrodaki kahramanlaştırılan bu birey ile değil yenilmiş kahramanla ilgilenmiştir. Walter Benjamin (2018, s. 41), Brecht’in bu tutumunu şöyle ifade edecektir: “epik tiyatro yenilmiş kahramanın tiyatrosudur. Yenilmemiş kahramandan düşünür çıkmaz”.

Brecht’in bir sonraki yönetmenlik girişimi ise sonuca ulaşır. 1922 yılında Münih Kammerspiele’de dramaturg ve yönetmen olarak çalışmaya başlayan Brecht, 1924 yılında bu tiyatrodaki Christopher Marlowe’un II. Edward oyununu sahnelemek ister. Tiyatro yönetimi tarafından kabul edilen bu girişimiyle, Marlowe’un metnini yeniden

⁴ Vaternord.

yazacak ve İngiliz II. Edward'ın Yaşamı⁵ adlı uyarlama metin ortaya çıkmış olacaktır. Söz konusu metin sahnelendiğinde, Brecht'in ilerleyen yıllarda epik tiyatro anlayışının temel yapıtaşlarından biri olarak sunacağı yabancılaştırma kavramına yönelik ilk denemelerin bu sahnelemede yapıldığı görülecektir. Alfred D. White'a (1978, s. 4) göre "Brechtien tiyatro bu yapımla başlar".

(...) Brecht, kendisinin bir şair olarak keşfedilişinde önemli bir rol oynamış olan yazar Lion Feuchtwanger'le Marlowe'un metni üzerine çalışmaya başladı. Brecht'in sonradan, epik tiyatroyu keşfine yol açan ilk oyun olarak nitelendireceği *II. Edward* prodüksiyonunda, episodlara bölünmüş her bir sahnenin öncesinde, o sahnede ne olup biteceğine dair projeksiyonlar gösteriliyordu. Bu, Feuchtwanger'in kendi romanlarında da kullandığı bir teknikti ve Brecht'in sonraki tüm sahnelemelerinde, seyircinin ilgisini olayın gelişim çizgisine çekmek için kullanılacaktı (Karaboğa, 2018, s. 184).

II. Edward sahnelemesinde ayrıca, gestus kavramının bir örneği olarak, Gaveston karakterini idam eden askerlerin bu işi düzenli bir şekilde gerçekleştiriyormuş gibi profesyonelce davranmaları ve korkudan yüzleri kirece dönmüş askerlerin beyaz yüz makyajıyla gösterilmesi dikkat çekici diğer noktalardır (Karaboğa, 2018, s. 184-185). Brecht'in, beyaz makyaj kullanımı başta olmak üzere sahnelemeye yönelik birtakım fikirleri Valentin'den aldığı bilinmektedir (Schonfield, 2008, s. 60).

Brecht'in II. Edward uyarlamasında oyunculuk yaklaşımı, iki oyunculuk biçiminin biraradalığına temellenmiştir. Söz konusu sahnelemede Valentin'in Brecht üzerindeki etkisi açıkça görülebilir:

- (a) Augsburg'daki ana akım tiyatroya ve hatta ekspresyonist sahnelemelere dahi etki eden geç on dokuzuncu yüzyıl naturalizmi
- (b) kabare ve fuar gösterilerinde görülebilecek türden gerçekçi-olmayan popüler biçimler (Mumford, 2009, s. 15).

Brecht'in tiyatro anlayışını epik tiyatro olarak adlandırması, Nazi Partisi'nin giderek güçlendiği Münih'ten ayrılarak daha özgür bir ortam vaat eden Berlin'e yerleşmesinden sonra gerçekleşir. 1924 yılında Berlin'e taşınan Brecht için 1926 ve 1927 yıllarında iki önemli gelişme yaşanır.

1926 yılında Brecht, Karl Marx'ın Kapital'ini⁶ okuyarak ilk defa ona olan hayranlığından bahseder:

Marx'ın Kapital'ini okuyunca oyunlarımı anladım. Çok fazla dolaşımda olan bu kitabı, doğal olarak, okumak istedim. Elbette bilinçsiz bir şekilde bir yığın Marksist oyun

⁵ Leben Eduards des Zweiten von England.

⁶ Das Kapital.

yazdığımı kastetmiyorum. Ama Marx denen bu adam; oyunlarımda hedeflediğim türden seyircinin karşılığı (Willett, 1974, s. 23-24).

Oyuncu Helene Weigel ile tanışmasının ardından ise Brecht, Marksist dünya görüşüne sahip çevrelerle tanışır:

Berlin'in Brecht üzerindeki en büyük etkisi, 1923'te tanıştığı ve sonradan ilk eşinden boşanarak 1928'de evleneceği Helene Weigel vasıtasıyla girdiği Marksist çevreler sayesinde gerçekleşti. Marx'ın yazılarıyla ilgilenmeye bu tanışma sonrasında başlayan Brecht'in, 1950'li yıllardaki yakın çalışma arkadaşlarından Hans Mayer'e göre, iki önemli eğitmeni olacaktı. Bunlardan ilki, o yıllarda Alman Komünist Parti'sinin resmi görevlilerinden biri olan Karl Korsch, diğeryse *Emperyalizm* isimli kitabın yazarı, sosyolog ve ekonomist Fritz Sternberg'di (Karaboğa, 2018, s. 191).

16 Mayıs 1927 tarihinde Brecht, *Der neue Weg*'de yayınlanan bir yazısında ilk defa epik sözcüğünü kullanır. Kendi çalışmalarıyla ilgili epik sözcüğünü kullanışı ise aynı yılın temmuz ayına denk gelir. Yıllar sonra Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'ne⁷ dönüşecek oyunun ilk versiyonu olan Mahagonny'yi “mevcut sınıfsal yapının kaçınılmaz çöküşü üzerine mantıklı sonuçlar çıkaran ufak bir epik oyun” şeklinde tanımlar (Willett, 1974, s. 22).

Berlin'de Marksist dünya görüşüne sahip çevreler ile tanıştıktan sonra siyaset ile estetik arasındaki ilişkileri araştırmaya başlayan Brecht için ikinci önemli gelişme, 1927 yılında sosyalist tiyatro yönetmeni Erwin Piscator'un tiyatrosuna katılması olur. 1926 yılında Volksbühne'de sürdürdüğü görevinden alınan Piscator, ertesi yıl Piscator-Bühne adıyla bir yönetmen kolektifi kurar. Brecht bu kolektife katılarak; ses, film ve projeksiyon gibi sahne bileşenlerinin kullanımında yenilikçi sahne tasarımı arayışında olan yönetmenlerin tartışmalarında söz alır. Ancak yalnızca sahne bileşenlerinin biçimlendirilmesiyle siyasi söylemin ne derece başarıya ulaşabileceği konusunda şüphelidir (Glahn, 2014, s. 86-87).

Brecht'in Piscator'dan ayrılacağı temel nokta, süregelen güncel toplumsal koşulların birey üzerindeki etkilerini yorumlama biçimleri olacaktır. Piscator'un “gerçekliği sahne üzerinde yeniden üreten, seyirciye duygusal bir deneyim yaşatan ve propaganda yapan” yaklaşımı, seyirciyi toplumsal koşullar üzerinde düşünmeye sevk edecek bir etki yaratamaz. Bu, naturalizmin yalnızca “farklı bir” görünümüdür (White, 1978, s. 26).

Walter Benjamin'in ünlü siyasetin estetize edilmesi ile estetiğin siyasileştirilmesi arasındaki ayrımında olduğu gibi (...) Brecht'e göre değişmesi gereken yalnızca

⁷ Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny.

sahnelenenin ne olduğu değil; seyirci ve sahne arasındaki özel ilişkiydi (Glahn, 2014, s. 87).

Batı tiyatrosunda süregelen seyirci ile sahne arasında kurulan ilişki biçiminin dönüştürülmesi hedefiyle birtakım pratik denemelere girişen Brecht'in, bu hedef doğrultusunda vermiş olduğu ilk ürünler, Lars Kleberg'e (1993, s.111) göre, 1929 yılında üzerinde çalışmaya başladığı öğreti oyunlarıdır⁸. Öğreti oyunları, Benjamin'e göre, "kendine özgü bir tür" olarak seyirci ile sahne arasında kurulan ilişki biçimini oyuncunun konumunu sorgulayarak dönüştürmeyi hedefleyen bir yapıdadır:

Öğretici oyunun kendine özgü bir tür oluşunun temel nedeni izleyici-oyuncu, oyuncu-izleyici arasındaki karşılıklı değişebilirliği, aygıtının ayrıcalıklı sadeliği sayesinde, kolaylaştırması ve desteklemesidir. Her izleyici oyunculardan birinin yerini alabilir. Tabii kuşkusuz, bir 'öğretmen'i oynamak bir 'kahraman'ı oynamaktan daha kolaydır (Benjamin, 2018, s. 33).

Marianne Kesting de, Kleberg ve Benjamin'i destekler şekilde, Brecht'in öğreti oyunlarını yazarın ilk biçimsel denemeleri olarak nitelendirir:

Brecht'in öğreti tiyatrosu, *Lukullus'un Sorgulanması*'yla tam olgunluğuna erişmiş ve büyük oyunlar düzeyine varmıştır. 1920'lerde sanat yönünden belli bir kısıtlılık ve darlık taşıyan öğreti oyunları ile sürgünlük dönemi oyunlarına bakıldığında görülebileceği gibi, öğreti oyunları, çok yönlü zengin dram bütünlüğüne geçince meyvelerini veren ilk biçim deneyleri olmuştur (Kesting, 2005, s. 92).

Brecht'in Yaroslav Hašek'in⁹ Aslan Asker Şvayk ve Dünya Savaşında Başından Geçenler¹⁰ romanı ile tanışması, ilk öğreti oyunlarının yazımından kısa süre öncesine rastlar.

3.1.2. Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda

1955 yılında dördüncü ve son versiyonu tamamlanmış olacak olan Bertolt Brecht'in Şvayk II. Dünya Savaşı'nda¹¹ adlı uyarlamasının temelleri, bu tarihten yaklaşık otuz yıl öncesinde atılmıştır.

⁸ Lehrstück.

⁹ Jaroslav Hašek.

¹⁰ Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Romanın ve romandan uyarlanan eserlerin Türkçe çevirilerinde, Aslan Asker tabirinin yanı sıra Uysal Asker, İyi Asker ve Sade Vatandaş tabirlerinin kullanımına da rastlanır.

¹¹ Schweyk im Zweiten Weltkrieg. Uyarlamanın tarihçesiyle ilgili temel kaynak olarak 1997 yılında Mitos-Boyut Yayınları tarafından basılan Bertolt Brecht'in bütün oyunları derlemesine başvurulmuştur. Bu derleme Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei ve Klaus-Detlef Müller tarafından hazırlanan açıklamalı Berlin ve Frankfurt baskılarının Türkçe çevirisidir. Söz konusu derlemenin 10. cildinde yer alan Şvayk uyarlaması, Yücel Erten tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Erwin Piscator, Almanca çevirisi ilk defa Max Brod ve Hans Reimann tarafından 1926 yılında yapılan romanı, Piscator-Bühne çatısı altında sahneye taşımak ister. Piscator, Brecht, Felix Gasbarra ve Leo Lania'nın oluşturduğu çalışma grubu, 23 Ocak 1928 tarihinde Berlin'deki Theater am Nollendorfplatz'da ilk gösterimini yapacak olan Aslan Asker Şvayk'ın Maceraları¹² adlı uyarlamasının sahne metninde birlikte çalışır.

Brecht'in (...) bu uyarlamadaki bireysel katkısını kestirmek mümkün değil. Ama şu kadarı kesin ki, daha sonraları kullandığı, oyunu tek başına yazmış olduğu yolundaki ifadeler, haklı görünmüyor. Örneğin '1927'de Piscator için uyarladığım Schwejk' ifadesi (...) Ne ki sonraları Brecht, Piscator uyarlamasını 'romandan salt bir montaj' olarak nitelendirecektir (Brecht, 1997, s. 170).

Uyarlamanın kendi çalışması olduğuna yönelik ilk çıkışından vazgeçtiği görülen Brecht, 1938 yılında yazmış olduğu bir yazısında, Şvayk karakterini yaratmış olması nedeniyle "ödüllerin" Hašek'e verilmesi gerektiğini vurgular (Brecht, 1980, s. 76).

Piscator'un yönetmiş olduğu söz konusu yapım, Georg Grosz'un sahne tasarımı ve özellikle projeksiyonun kullanılış biçimiyle dikkatleri üzerine çeker. Grosz, sahnelemede "oyundan tam bir bağımsızlık içinde bir projeksiyonla perdeye yansıtılan tablolar" kullanır (Brecht, 2011, s. 69).

Piscator, oyunun başarısından yola çıkarak, 1930'ların ilk yıllarında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde Şvayk'ın öyküsünü ele alan bir film çekmeyi tasarlar (Unwin, 2005, s. 181). Bu girişiminde Piscator, Brecht'le yeniden birlikte çalışmak ister: "Otuzlu yıllarda, *Schwejk* projeleri konusunda inisiyatif Erwin Piscator'da görünür. 1931 yılında Sovyetler Birliği'ne göçen Piscator, 1933'de Brecht'e *Uysal Asker Şvayk'ın Maceraları*'nı orada filme çekmeyi önerir (Brecht, 1997, s. 171)".

Phoebe von Held (2011, s. 22-23), Brecht'in öğreti oyunları üzerine çalışmaya başladığı 1920'lerin sonundan 1933 yılına kadar süren dönemi, "tarihsel sürece öznel katkı sunmada estetiğin bir araca nasıl dönüştürülebileceği" sorusunu sorduğu dönemi olarak tanımlar. Brecht'in yanılsama ve dolayısıyla özdeşleşme üzerine kurulu klasik dramatik tiyatroyu Aristotelesçi tiyatro ve kendi tiyatro anlayışını Aristotelesçi-olmayan tiyatro olarak adlandırması bu süreçte, 1930'lu yılların başında gerçekleşir (von Held, 2011, s. 23).

1933 yılının Ocak ayına gelindiğinde, Almanya Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg, ülkedeki kaotik duruma bir çözüm bulması ümidiyle Adolf Hitler'i şansölye ilan eder. Takip eden süreçte, 27 Şubat 1933 tarihinde, Almanya parlamento

¹² Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk.

binası olarak kullanılan Reichstagsgebäude’de suçun daha sonra komünistlere atılacağı bir yangın çıkar. Ertesi gün, Hitler’in Hindenburg’a imzalattığı bir kararname ile Nazi Partisi adıyla bilinen Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi¹³ ve Alman Ulusal Halk Partisi¹⁴ dışındaki tüm siyasi partiler kapatılır. Bunun yanı sıra, anayasada yer alan kişi hak ve özgürlükleri ile ilgili maddeler devre dışı bırakılır.

Bu olaylar üzerine Brecht, karısı Helene Weigel ve oğulları Stefan ile birlikte, önce Prag’a ve ardından, mart ayında Viyana’ya gider. Viyana’yı Zürih ve daha sonra Paris izler. Brecht ve ailesi, 1933 yılının sonbaharında Danimarka’ya göç ederek yazar Karin Michaëlis’in Thurø adasındaki evine sığınır. Bir süre sonra ülkenin güneyinde bulunan Funen adasındaki Svendborg şehrinde kendi evlerine yerleşirler.

1935 yılının ilkbaharında Moskova’yı ziyaret eden Brecht, oyunculuk yaklaşımında hatırı sayılır bir etkisi bulunan Çinli oyuncu Mei Lanfang’ı ilk defa burada seyreder. Brecht, 8 Haziran 1935 tarihinde Nazi Partisi tarafından Alman vatandaşlığından çıkarılır (Brecht, 1993, s. 11-12).

Brecht’in 1933 yılında Berlin’den Prag’a göç etmesiyle başlayan sürgünü 1948 yılına dek sürer. Bu süreçte Brecht, epik tiyatro anlayışını derinleştireceği kuramsal çalışmalara ağırlık vermek durumunda kalır. Viyana, Zürih, Paris, Londra ve Moskova gibi şehirlere kısa süreli seyahatler düzenlese de 1939 yılına dek yaşamını Svendborg’da sürdürür. Paris’te sahnelediği, ilk gösterimi 21 Mayıs 1938 tarihinde yapılan III. Reich’in Korku ve Sefaleti¹⁵ oyunu ile aynı dönemde Brecht, aralarında köşebaşı sahnesi örneğinin de bulunduğu birçok kuramsal yazı kaleme alır. 23 Nisan 1939 tarihine gelindiğinde Stockholm’e, Danimarka ve Norveç’in Hitler tarafından işgal edilmesi üzerine 1940 yılında Helsinki’ye ve 1941 yılında Amerika Birleşik Devletleri’ne göç eder. 1947 yılında Amerikan Karşıtı Eylemler Komisyonu tarafından sorgulanır (Brecht, 1993, s. 13-15).

Söz konusu sürgün sürecinde, tanışmasının ardından yaklaşık yirmi yıl geçmiş olmasına rağmen Aslan Asker Şvayk romanıyla ve Piscator’la olan ilişkisi kesilmez. Şvayk, hem Brecht hem Piscator için yeniden gerçekleştirilmesi gereken bir tutkuya dönüşmüştür:

1934/35’de Piscator’un Amerika Birleşik Devletleri’nde bir sahne ya da film versiyonu olanaklarını araştırdığını biliyoruz. 1936 ve 1937’de de Paris’te, Hašek’in varisleri ve bazı

¹³ Die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP).

¹⁴ Die Deutschnationale Volkspartei (DNVP).

¹⁵ Furcht und Elend des Dritten Reiches.

Fransız ve Amerikan film şirketleri ile görüşmeler sürdürerek, Avrupa’da bir film çekilmesi konusundaki hukuki zorlukları aşmaya çabalamaktadır. Piscator, 1938 yılında bu kez Paris’te düzenlenecek büyük dünya sergisi için, masraflı bir *Schwejk* projesi için çaba harcamaktadır. Ama telif sorunları ile politik bazı kaygılar bütün bu planları boşa çıkarır. 1935 Eylül’ünde (Piscator’a 25 Eylül tarihli mektubu) *Schwejk* filminin ne durumda olduğunu soran Brecht, 1937 Nisan’ında da (Piscator’a 4 Nisan tarihli mektubu) Paris projesinde heyecanla birlikte çalışabileceğini belirtir. Ve 1937 Mayıs’ının sonunda Piscator, Brecht’e 48 daktilo sayfasına sık aralıkla yazılmış geçici film sinopsisini gönderir (Brecht, 1997, s. 172)

Bu gelişmelerin ardından beş yıl geçtikten sonra, 1942 yılının Mayıs ayına gelindiğinde, Brecht’in kendi Şvayk uyarlamasını planladığı görülür (Unwin, 2005, s. 181-182).

Bu planlar, Brecht’in 1943 yılında Şubat’tan Mayıs’a kadar süren New York gezisinde somut çizgiler kazanır. Brecht burada, 1939’dan beri Amerika’da bulunan ve Alfred Kreymborg ile *Schwejk* için bir Broadway yapımı tasarlayan Piscator ile buluşur. Piscator, 1927/28’de yapılmış olan uyarlamayı tazelemeyi düşünmektedir (...) Ama kısa bir süre sonra, Piscator’un bilgisi dışında, Brecht ile besteci Kurt Weill arasında yeni bir işbirliği başgösterir (...) Brecht librettoyu yazacak, Weill de besteleyecektir (Brecht, 1997, s. 173).

Brecht, 1943 yılının Mayıs ayında New York’ta, Şvayk II. Dünya Savaşı’nda adıyla da bilinen Şvayk¹⁶ uyarlamasının detaylı öyküsünü yazar. Aynı yılın yaz aylarında, Brecht’in Şvayk uyarlamasının üç farklı versiyonu oluşmuştur. Üçüncü versiyon 24 Haziran 1943 tarihinde tamamlanır (Schonfield, 2008, s. 73).

Schwejk oyununun Amerikan diline çevrilmesi için Brecht, 1943 Haziran sonunda Alfred Kreymborg’u önerir. Daha önce Piscator’un New York’taki *Schwejk* projesinde çalışan Kreymborg’a çevirinin önerilmesi ve Brecht’in kendisine haber vermeden yeni bir oyunla ortaya çıkması, Piscator’da derin bir kızgınlık yaratır. Eylül ortasında Kreymborg’un çevirisi hazır. Brecht, çeviriden önce hoşnut görünürse de, daha derin inceledikten sonra, İngilizcesindeki zayıflıklar ve yanlışlardan şaşkınlığa düşer (...) Brecht, Hans Viertel, Peter Lorre, Mordecai Gorelik ve oğlu Stefan’ın yardımlarıyla çeviriyi düzeltmeye çalışır (Brecht, 1997, s. 174-175).

Brecht’in, Şvayk uyarlamasında özgün müziklerin bestelenmesi konusunda anlaşma sağlamış olduğu Kurt Weill, oyunun Broadway’e uygun olmadığını düşünür. Bunun üzerine Brecht, besteci Hanns Eisler ile anlaşır. Ancak bestelerin tamamlanması 1955 yılını bulacaktır. Brecht, uyarlama metni tamamlanmış olmasına rağmen, 1946 yılının Aralık ayında Deutsches Theater’da oyunu sahnelemek isteyen yönetmen Wolfgang Langhoff’a oyunun tamamlanmadığını söyler. Langhoff’a sahnelenmesi için

¹⁶ Schweyk. Schwejk ya da Schweik şeklindeki kullanımlara da rastlanır.

III. Reich'in Korku ve Sefaleti oyununu önerir. 1955 yılına gelindiğinde ise Şvayk uyarlamasının dördüncü ve son versiyonunu yazar. Aynı yıl Eisler'den bestelerin tamamlanmasını rica eder. On iki yıl önce başlamış olan özgün oyun müzikleri serüveni böylelikle tamamlanmış olur (Brecht, 1997, s. 175-177).

Hašek'in yarım kalan Aslan Asker Şvayk romanı, I. Dünya Savaşı'nın başladığı gün başlayan, kronolojik ilerleyen ve savaş sırasında Şvayk'ın başından geçen olayları konu edinen 27 öyküden oluşur. Brecht, tamamlanmamış romanın son öyküsünde hayatta kaldığı görülen Şvayk'ı II. Dünya Savaşı'na taşır. Uyarlamasının 1943 tarihli üçüncü versiyonuna yazmış olduğu notta, söz konusu metnin "2. Dünya Savaşını da atlatabilmek için" uğraşan Şvayk'ın "çabalarından" oluştuğunu belirtir. "Tabii yeni efendilerin planları ve fikirleri de, eskilerine oranla daha büyük ve daha totaldir. Dolayısıyla küçük adamın hayatta kalmayı başarabilmesi de daha zor olacaktır (Brecht, 1997, s. 263)".

Ernest Schonfield, Brecht'in küçük adam olarak nitelediği Şvayk'ın yaratıcısı Hašek ile kabare oyuncusu Karl Valentin'in mizah yaklaşımlarını birbirine benzetir:

Valentin'in mizahı, tıpkı Hašek'inki gibi, anlambilimsel yanlış anlamalara dayanır. Kabare palyaçosu (tıpkı Şvaykyen pikaro gibi), abartılı ve kafası karışık bir biçimde verilen emirleri takip eder. Bunu yaparak, tüm sisteme bir gönderme yapar (Schonfield, 2008, s. 69).

Schonfield (2008, s. 60), Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışının çoğunlukla "Erwin Piscator'un politik tiyatrosu ve agit-prop, Frank Wedekind, kabare, Çin tiyatrosu, Sovyet tiyatrosu, Charlie Chaplin ve Karl Valentin'in komiği" ile ilişkilendirildiğini belirtir. Ona göre bu ilişkilendirmelerde, pikaresk anlatının Brecht üzerindeki etkisi göz ardı edilmektedir. Brecht, Hašek'in Şvayk'ından uyarlamış olduğu Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda ve Grimmelshausen'in Courasche'inden uyarlamış olduğu Cesaret Ana ve Çocukları¹⁷ metinleri ile, araştırmacının deyişiyle, "pikaresk anlatıyı dramaya transpoze etmeye" çalışır.

Pikaro adı verilen bir ana karakterin başından geçen olayları konu edinen pikaresk anlatının sekiz temel özelliği vardır:

- (1) Pikaro, çağ koşullarının kurbanıdır, ayrıksı, 'ne çevresine ayak uydurabilen ne de aslında onları reddedebilen' bir 'yarı-yabancıdır';
- (2) Anlatı birinci tekil şahsın dilinden anlatılır ve sahte bir otobiyografidir;
- (3) Anlatının bakış açısı belirli bir açıdan ve önyargılıdır;

¹⁷ Mutter Courage und ihre Kinder.

- (4) Anlatı ahlaki, felsefi ve dini göndermeler içerir;
- (5) Maddeci bir var oluşun çıkarıcılıkla ilgili yönlerine vurgu yapar;
- (6) Pikaro, farklı birçok sosyal gruptan çeşitli karakterlerle karşılaşır;
- (7) Pikaro alanda [mesafelerde] yatay olarak ve toplum içerisinde dikey olarak hareket eder; ve
- (8) Anlatının yapısı, episodiktir (Schonfield, 2008, s. 58).

Buna göre, pikaresk anlatı ile Brecht'in epik tiyatro anlayışının üç temel özelliği ortaktır: “(1) Episodik yapının kullanımı; (2) ‘karakterin’ değil yorumlamanın ve açıklamanın vurgulanması; (3) seyircinin yabancılaştırma efektleri aracılığıyla, *Verfremdungseffekte*, tepki vermeye provoke edilmesi (Schonfield, 2008, s. 66)”.

Schonfield'ın Şvayk'ı bir pikaroya benzetmesine benzer şekilde, Marianne Kesting de, Şvayk karakterini bir halk kahramanı olarak nitelendirir. Kesting ayrıca Brecht'in Şvayk uyarlamasını yazarın diğer oyunlarından ayrı bir yere konumlandırır. Bu uyarlama, simgesel anlatımı nedeniyle, Brecht'in tiyatrosuna yeni bir boyut kazandırmıştır:

Schweik İkinci Dünya Savaşı'nda (Schweik im zweiten Weltkrieg, 1941-44) oyunu da, Puntila gibi ‘eski halk söylencelerinin serüven ve ‘muhiplikleri’ne’ dayalı bir halk oyunu olup kahramanın başından geçenleri anlatan *baladesk* sahneler dizisinden kuruludur. Aralara Hitler yönetiminin ‘yükseklerinden’ ara oyunlar sokulmuştur. Brecht, Schweik'ı, halkın egemen baskı gücüne karşı direnişinin dile geldiği, neredeyse gizemsele yaklaşan bir ‘halk kişiliği’ yapmıştır. Başına gelmedik şey kalmaz, ama gene de başını kurtarır; böyle bir Schweik'ın sonsuzluğu gibi, oyunda da son yoktur (...) Bu oyun, Brecht Tiyatrosu'nun bütünü içinde ilginç bir boyut taşıyor. Çerçevesi bir öyküye dayanmadığı gibi, hiçbir son da yoktur. Stalingrad önünde karlı stepte düş gören Schweik, gerçek bir kişiden çok bir mesel kişisi oluyor. Bu simgesellikle Brecht, tiyatrosuna yeni bir boyut daha kazandırıyor (Kesting, 2005, s. 95-96).

Brecht'in Şvayk uyarlaması bir ön oyun, iki ara oyun, bir son oyun ve sekiz episoddan oluşur. Söz konusu sekiz episoddaki Şvayk'ın yolculuğunu oluşturan olaylar gösterilir. Ön oyun ve ara oyunlarda Hitler'in yolculuğu takip edilir. Son oyunda ise Şvayk ve Hitler “doğunun steplerinde karşılaşır. Kar fırtınası altında, aralarında rüzgârın yuttuğu kısa bir konuşma geçer. Bu konuşmada Hitler, Schwejk'a geri dönüş yolunu sorar (Brecht, 1997, s. 269)”.

Brecht'in Şvayk uyarlamasında, Hitler'in yanı sıra, üst düzey Nazi Partisi üyeleri Heinrich Himmler, Joseph Goebbels, Hermann Göring ve Fedor von Bock birer oyun karakteri olarak yer alır. Haşek'in romanında yer alan karakterler ve Şvayk'ın başından

geçen olaylar, Brecht'in uyarlamasında değiştirilerek ele alınmıştır. Brecht'in Şvayk'ı, özgün eserden oldukça farklıdır:

Brecht'in 1943'de yazdığı *Schwejk* oyunu, romanın bir uyarlaması olmanın çok ötesindedir. Figürlerde yapılan değişiklikler, kişilerin çoğaltılması ve yeni olaylar dizisi, oyuna kendine özgü bir karakter kazandırmıştır. Gerçi oyuna katılmış olan roman episodlarının seçimi, daha önceki uyarlamalara (Brod/Reimann, Piscator Kollektifi) ve 1937'deki film sinopsisine uygundur. Ama episodların işlevi ve uygulaması tümenden farklıdır (Brecht, 1997, s. 178).

Brecht, tıpkı Hašek'in romanı tamamlayamamış olması gibi, kendi Şvayk'ının sahnelendiğini görmeden yaşamını yitirmiştir. Oyunun ilk gösterimi 15 Ocak 1957 tarihinde Varşova'daki Teatr Dramatyczny'de Lehçe yapılır (Unwin, 2005, s. 184). Berliner Ensemble'daki ilk sahneleme ise Erich Engel ve Wolfgang Pintzka tarafından yönetilen, ilk gösterimi 31 Aralık 1962 tarihinde yapılan sahnelemedir. 23 Haziran 1981 tarihinde, yaklaşık 19 yıldır sahnelenmekte olan oyunun 674. ve son gösterimi gerçekleştirilmiştir (Barnett, 2015a, s. 453).

3.2. Köşebaşı Sahnesi Örneği

Bertolt Brecht, 1938 yılında Köşebaşı Tiyatrosu¹⁸: Bir Epik Tiyatro Sahnesi için Temel Örnek¹⁹ başlıklı bir yazı kaleme alır. Söz konusu yazı ilk defa, yazımının üzerinden on iki yıl geçtikten sonra, 1950 yılında Versuche 10'da²⁰ yayınlanır (Willett, 1974, s. 128). Yazının ilk Türkçe çevirisi Kamurân Şipal tarafından yapılmıştır. Çeviri, Türkçede ilk defa 1964 yılında yayınlanan Epik Tiyatro Üzerine başlıklı seçilmiş Brecht yazıları derlemesi içerisinde yer alır (Brecht, 1964, s 54-69).

Yazının 15 Ağustos 1938 tarihinden önce yazılmış olması gerekir. Brecht, bu tarihte günlüğüne III. Reich'in Korku ve Sefaleti oyununun baskıya gönderilmiş olduğunu not almıştır. Notun devamında söz konusu oyunuyla ilgili birkaç noktaya değindikten sonra, günlüklerinde ilk defa köşebaşı sahnesi sözcüğünü kullanır:

¹⁸ Kamurân Şipal'in köşebaşı tiyatrosu şeklinde Türkçeye çevirdiği sözcük olan Straßenszene, birebir çevrildiğinde, sokak sahnesi anlamına gelir. Söz konusu yazıda herhangi bir sokağın köşe başında gerçekleşebilecek bir trafik kazası konu edilir. Yazıda, performansın kamusal alanda gerçekleştiği sokak tiyatrosu türlerine yönelik bir atıfta bulunulmaz. Bu nedenle straßenszene sözcüğünün karşılığı olarak sokak sahnesi yerine köşebaşı sahnesi tabirini kullanmak, bir sokak gösterisine yönelik atfı önlemek adına kabul edilebilir görülmüştür.

¹⁹ Die Straßenszene: Grundmodell einer Szene des epischen Theaters.

²⁰ Versuche, Türkçe çevirisiyle Denemeler, Berlin'de bulunan Suhrkamp Verlag tarafından 1950 yılında yayınlanmaya başlayan Brecht yazıları derlemesidir. Söz konusu yazı 10. Ciltte yer almaktadır.

“Oyuncu, her halükarda, küçük sahneleri oynamadan önce ‘Straßenszene’yi incelemekle iyi yaptı (Brecht, 2007, s. 425).”

Brecht’in oyunculuk ve küçük sahnelerin oynanması ile ilişkilendirdiği köşebaşı sahnesi örneği, kendi deyişiyle, epik tiyatro anlayışının temellerini açıklayan pratik bir örnektir. Örneğe göre:

Bir trafik kazasını gören bir tanık, kazanın nasıl olduğunu bir kalabalığa gösteri yoluyla anlatır. Tanığın çevresindekiler olayı görmemiş olabilir, ya da tanık gibi düşünmeyebilirler veya bu olayı ‘başka türlü’ görmüş olabilirler; asıl mesele, kazayı anlatanın, aracı kullanan ya da çığnayan kişiye veya her ikisine ilişkin davranışı o türlü vermesidir ki, çevresindekilerin kaza üzerinde bir yargıya ulaşabilmeleri mümkün olabilsin (Brecht, 1964, s. 54-55).

Brecht’in köşebaşı sahnesi örneği ilkel bir gösteri biçimini²¹ tarif eder. Gösteriyi gerçekleştiren kazanın tanığı bir oyuncu olarak nitelendirilir. Köşebaşı anlatıcısı olarak da adlandırılabilir olan oyuncunun gösterisi, “doğallık ve stilizasyonun nasıl bir araya getirilebileceğinin ilkel bir örneğidir (Mumford, 2009, s. 88)”.

Brecht’e göre köşebaşı anlatıcısı herhangi biri olabilir, “yetenekli” bir oyuncu olması gerekmez:

Anlatıcının bir sanatçı olması gerekmez; anlatı için onda bulunması gereken yetenekler, pratikte herkeste vardır (...) Anlatıcıda çevresindekilerin dikkatini çekecek tarzda bir kişilik değiştirme yeteneğinin varlığı anlatıyı bozar. Anlatıcının, seyircilerden birinin çıkıp da: ‘Aman şoförü ne mükemmel canlandırıyor!’ diye bağırmasına yol açacak denli bir davranıştan sakınması gerekir. Onun ‘büyüsüne kaptıracağı’ kimse yoktur ortada (Brecht, 1964, s. 56).

Ronald Speirs (1987, s. 77) köşebaşı anlatısında oyuncunun, bir trafik kazası ile örneklenen olayda taraf olan kişileri canlandırmasının yerine nasıl bir yol izlemesi gerektiği ile ilgili olarak, tarif ediciliğin özellikle üzerinde durur: “Bu gündelik dramada anlatıcının hedefi karakterleri *canlandırmak* değil; onlar arasındaki etkileşimleri yeteri kadar nesnellikle (...) *tarif etmektir* (ya da Brecht’in deyişiyle ‘*Gestus*’)”.

Buna ek olarak, David Barnett (2015b, s. 119), tarafların söylediği sözlerin birer “alıntılama” olacağı üzerinde durur. Speirs ve Barnett’in vermiş olduğu bilgilerden hareketle, köşebaşı anlatısında olayın taraflarını canlandırmaktan çok tarafların nasıl tepkiler verdiklerinin tarif edilmesi ve söyledikleri sözlerin alıntılanmasının söz konusu olduğu açıklığa kavuşur.

²¹ Çalışmada köşebaşı sahnesi örneğinin pratikte uygulandığı gösterinin karşılığı olarak köşebaşı anlatısı tabiri kullanılmaktadır.

Robert Leach de (2004, s. 122), tıpkı Speirs ve Barnett gibi, köşebaşı anlatıcısının canlandırma yeteneği ile dikkatleri üzerine çeken bir oyuncu olmadığını ve anlatının, anlatıcının “ruhundan” gelmediğini belirtir. Köşebaşı anlatısında “diğer insanlar alıntılanır”.

Ancak bu durum, oyuncunun oynamadığı anlamına gelmez. Oyuncu, seyirciye bir sunum yapmış gibi, olayın detaylarını “rol oynama” aracılığıyla sunar (Fischer-Lichte, 2014, s. 184).

Erica Fischer-Lichte, köşebaşı anlatısında tanımlanan söz konusu oyunculuk biçimini, antropolog Helmuth Plessner’i referans göstererek antropolojik bulgular üzerinden “yarı-dışarıdan bir konumda” oynamak olarak yorumlar:

(...) insanlar kendilerini, diğer insanların önünde kendilerinin hayali bir görüntüsünü yaratarak görürler. Kendilerini, diğerlerinin gözlerindeki yansılardan görürler. Diğer bir deyişle, kendilerini diğerlerine gördükleri gibi görürler. Bu, insanların kendilerini her zaman diğerleri ile olan ilişkilerinde konumlandıkları, insanların kendilerini kendilerinden uzaklaşarak ve yarı-dışarıdan bir konumda oynarken ve davranırken seyretme kapasitelerinin olduğunu gösterir (Fischer-Lichte, 2014, s. 183).

Köşebaşı anlatısının koşulları belirgin ve sayılıdır. “Zaten biz de bu olanakların elden geldiğince dar ölçüde olabilmesi için bu köşebaşı sahnesi örneğini seçmiş bulunuyoruz (Brecht, 1964, s. 61)”. Kolayca açıklanabilir ilkel bir gösteri biçimi olması nedeniyle, köşebaşı anlatısı “radikal biçimde politize edilmiş” düzenlemelerle birlikte geniş kapsamlı bir sahne uygulamasına model olarak ele alınabilir (White, 2004, s. 165).

Böylesi bir girişimde, Brecht’in epik tiyatro anlayışının temeli olarak örneklediği bu gösteri modelinin bir tekrar üretim olması özelliğinden söz etmek gerekir. Köşebaşı anlatısını klasik dramatik tiyatro uygulamalarından ayıran temel özellik, bir tekrar üretim olmasıdır (Barnett, 2015b, s. 119).

Richard Schechner (2003, s. 176), köşebaşı anlatısını mahkeme salonunda görülen bir davaya benzetir. Dava edilen olay “yaşananların tekrar oluşturulması eylemiyle” seyircinin yargısına sunulur. Çünkü “(gerçek, kurgusal, mitsel, dinsel anlamda) ne yaşandığının tekrar edilmesi davalarda gerçekleşir”.

Brecht’in söz konusu yazısının ilerleyen kısımlarında görülebileceği üzere, en az iki kişinin taraf olduğu bir çatışma içeren köşebaşı anlatısında sıradan bir olay konu edilemez. Anlatı “toplumsal bakımdan pratik bir önem” taşımak zorundadır (Brecht, 1964, s. 57).

Sözgeleşi, tazminat veya buna benzer bir sorunun ışığı altında ele alınmış olabilir anlatı. Şoför işten atılmaktan, ehliyetinin alınmasından ve hapsi boylamaktan, çığnenen kişi ise bir sürü tedavi masrafından, vücudunda kalacak sürekli bir özürden, hattâ belki artık çalışamayacak bir duruma gelmekten korkmaktadır. İşte anlatıcı, kişilerinin karakterlerini bu çerçeve içerisinde çizmeye bakacaktır. Çığnenen kişinin yanında bir başkası daha bulunmuş, şoförün yanında kızı oturmuş olabilir. Bu durumda, toplumsal yön daha iyi kendini gösterecek, karakterler daha zengin olarak işlenebilecektir (Brecht, 1964, s. 59-60).

Köşebaşı anlatısında “yanılsama yaratmaya yönelik bir girişim yoktur”. Anlatı “bir rapordur (Leach, 2004, s. 121)”. Ancak yanılsama ortadan kaldırılmaz, kırılmaya uğrar. Walter Benjamin, Brecht’in epik tiyatro anlayışında durumların gösterildiğini ve bu durumların neden olduğu şaşkınlığın hedeflendiğini vurgular: “Epik tiyatronun sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok, şaşkınlık yaratmadır (...) Brecht epik tiyatronun görevinin olaylar geliştirmekten çok, durumlar sergilemek olduğuna inanır (Benjamin, 2018, s. 31)”.

Klasik dramatik tiyatrodaki seyirci ile sahne arasında kurulan ilişki biçimi, köşebaşı anlatısında kırılmaya uğrar:

Geleneksel tiyatronun ana özelliklerinden olan illüzyonun bizim köşebaşı sahnesinde yer almayışı, düpedüz kesin bir önem taşır. Bizim köşebaşı anlatıcısının anlatısında bir tekrar karakteri vardır; olay olup bitmiştir de bir tekrarı yapılmaktadır. Tiyatro sahnesinin bu bakımdan köşebaşı sahnesini örnek alması halinde, köşebaşı anlatısının anlatı olduğunu saklamadığı gibi (kendini olay diye göstermez), tiyatro da tiyatro olduğunu saklamaz artık (Brecht, 1964, s. 56).

Brecht söz konusu yazısında, seyircinin mutlaka yanılsamaya kapılarak heyecanlanacağını ancak bunun eleştirel sürecin bir parçası olarak vuku bulacağını açıklar. Bunun için öncelikle oyuncunun uzak açı oluşturabilecek bir teknikle çalışması gerekir:

Tiyatro, heyecan hallerini seyircilerin eleştirisine konu kılacak bir teknikle çalışmak zorundadır. Bu, seyircilerin prensip olarak oyunlaştırılan heyecanlara katılmaktan alıkonulmaları gerektiği anlamına gelmez; ne var ki, heyecanların seyirci tarafından yaşanması da eleştirinin sadece belirli bir biçimi (evresi, sonucu) olarak gösterir kendini. Tiyatro anlatıcısı, yani oyuncu öyle bir teknikle çalışmalıdır ki (...) belli bir uzaklık gerisinden verebilsin (Brecht, 1964, s. 62).

Devamında, oyuncunun uzak açıdan bakışı nasıl sağlayabileceğini örnekler:

Bizim köşebaşı anlatıcısı (...) anlatı sırasında gerçekten sol ayağını mı, yoksa sağ ayağını mı ilkin caddeye attığı ve özellikle, kazaya uğrayan[ın] bu sırada ne yaptığı sorusuyla ilgili bir tartışmanın başgöstermesi halinde, anlatıda yapılacak değişiklik Y-efektinin doğmasını sağlayabilir. Anlatıcımız, kazaya uğrayanın söz konusu hareketini, bu kez, enikonu bir

dikkat ve titizlikle ve ihtimal daha yavaş bir tempoyla yaparak Y-efektini elde eder. Yani anlatıcı, olayın ufak bir parçasını yabancılaştırır, bu parçayı vurgulayarak dikkati çeker bir duruma sokar (Brecht, 1964, s. 64).

Eleştirel bakışın sağlanabilmesi yani toplumsal açıdan önem arz eden bir konunun tartışmaya açılabilmesi için seyirci ile sahnede tekrar üretilen olaylar arasında yabancılaştırma teknikleri kullanılarak mesafe oluşturulması zorunludur. Brecht'in 23 Kasım 1938 tarihinde günlüğüne yazmış olduğu bir notunda görülebileceği üzere, yabancılaştırma kimi zaman oyun yazarı tarafından sağlanır. Ancak yanılsamanın ve dolayısıyla özdeşleşmenin ortadan kaldırılmadığı ve ancak yabancılaştırarak kırıldığı vurgulanır:

(...) izleyiciye gerekli mesafeyi sağlamak için bir manevra yapmam gerekti. Hiç düşünmeden kendini oyunla özdeşleştiren kişi bile en azından şimdi, Galilei ile kendini özdeşleme yolunda Y-efektini hissetmek zorunda (...) epik sistemde izin verilen bir tarzda özdeşleyim meydana gelir (Brecht, 2007, s. 435).

Brecht'in 1930'lu yılların sonlarında yazmaya başladığı ancak tamamlamadığı *Hurda Alımı*²² başlıklı diyaloglarında, birbirinden farklı yabancılaştırma teknikleri üzerinde durulur. Özdeşleşme ve yanılsamanın ortadan kaldırılmadığı, bu kez oyunculuk üzerinden belirtilir:

ERKEK OYUNCU: *Özdeşleyimin* ortadan kaldırılması, duygularla ilgili her şeyin ortadan kaldırılması anlamına gelir mi acaba?

FİLOZOF: Hayır... hayır... Ne seyircinin, ne de oyuncunun duygusal ortaklığı engellenmeli. Duyguların sergilenişiyle, oyuncuların bu duygulardan yararlanmaları da engellenmemeli (Brecht, 1977, s. 121).

Peter Brook, tiyatrodaki yanılsamanın “bir an için bile olsa” ortadan kaldırılamayacağını Brecht'in köşebaşı anlatısını örnek göstererek açıklar. Seyirci hem anlatıcının anlattığı olayın gerçekleştiği hem de şimdiki zamanda bulunduğu uzamın içerisinde. Köşebaşı anlatısının niteliği, Brook'a göre, anlatıcının olayı nasıl yorumladığının ötesinde birtakım görsel ve işitsel verilerle de ilgilidir:

Birisi bize bir sokak kazasını anlattığı zaman ruhsal süreç karmaşıktır: Ayrılmaz parçası olan seslerle birlikte üç boyutlu bir kolaj olarak görülebilir çünkü aynı anda pek çok ilgisiz şeyi birden yaşarız. Konuşan kişiyi görürüz, sesini duyarız, nerede olduğumuzu biliriz, bunlarla aynı anda o kişinin üzerine bindirmeli olarak anlattığı şeyi algılarız – anlık yanılsamanın canlılığı ve zenginliği o kişinin inancına ve becerisine kalmıştır. Konuşan kişinin tipi de önemlidir. Beyinsel türdense, yani uyanıklığı ve canlılığı daha çok beyninde toplanmış biriye, duygulardan çok düşünce izlenimleri alırız. Duygusal biriye başka

²² Der Messingkauf.

akımlarda olur, hiçbir çabada bulunmasına ya da araştırma yapmasına gerek kalmadan anımsadığı sokak kazasının kuşkusuz daha kapsamlı bir resmini çizer ve biz de onu öyle algılarız. Anlattığı şey ne olursa olsun bize karmaşık bir izlenimler demeti sunar, biz de onları algımlarken onlara inanır, böylece bir an için bile olsa kendimizi unuturuz (Brook, 1990, s. 99).

Brecht'in seçilmiş yazılarını ilk defa İngilizce'ye çevirmesiyle tanınan John Willett (1974, s. 129), eşi Bertolt Brecht ve oğulları Stefan ile birlikte Danimarka ve İsveç'ten sonra kısa bir süreliğine Finlandiya'da yaşamış olan Helene Weigel'in Finlandiya'daki bir oyunculuk okulunda vermiş olduğu derslerde uyguladığı alıştırmaların listesini²³ köşebaşı sahnesi yazısının eki olarak aktarır. Söz konusu alıştırmalar yirmi dört adettir. Bu alıştırmalar seyircinin konumu, epik oyunlaştırmalar, uzak açıdan bakış ve köşebaşı anlatısında tarif edilen oyunculuk biçeminde alıntılamların sınırları gibi konuları içerir:

- a. Hokkabazlık numaraları, öte yandan kendini seyircinin yerine koymalar (...)
 - i. Epik parçaların oyunlaştırılması (dramatizasyon). Tevrat ve İncil'den parçalar üzerinde alıştırma.
 - j. Herkes için: Sürekli yönetme (reji) egzersizleri. Oyuncu arkadaşlara rollerini nasıl oynayacaklarının gösterilmesi (...)
 - o. Öykünmelerde değişikliklere gitmeler. Yalnızca tanımlanacak; öyle ki, başkaları tarafından da sergilenebilsin (...)
 - v. Otomobil kazası. Haklı olarak yapılacak öykünmelerdeki sınırın saptanması.
- (Brecht, 2011, s. 48-49).

Brecht, ilgili yazısında köşebaşı sahnesi örneğini epik tiyatronun kolayca kavranabilmesi amacıyla verdiğini belirtir. Bu örnek aynı zamanda epik tiyatronun doğal hâlidir²⁴. Brecht, özenle tasarlanan ve uzun bir sürece yayılan provaların ardından sahnelenen kapsamlı bir sahne uygulamasını ise yapay epik tiyatro şeklinde adlandırmaktan çekinmez. Köşebaşı anlatısı ilkel bir yapıda görünse dahi, ona göre, epik tiyatronun tanımını yapmakta son derece yeterlidir. Doğal ve yapay epik tiyatro arasındaki ayrım, gösterinin büyüklüğü ve derinliği ile ilgili görünmektedir:

Bu söylenenler ortaya koyduğumuz temel örnekle pekâlâ yetinebileceğimizi göstermektedir. Tabii Epik Tiyatro ile Yapay Epik Tiyatro arasında köklü bir ayrım bulunmaz. Bizim köşebaşı tiyatrosu ilkel bir karakterde olup, nedenleri, amaç ve araçları bakımından 'pek bir derinliği' yoktur, ama, anlamı ve önemi su götürmeyen, açık seçik toplumsal işlevi bütün öğelerinde kendini belli eden bir olaydır (...) Epik Tiyatro ise daha

²³ Türkçe'ye Kâmurân Şipal tarafından çevrilmiş olan söz konusu alıştırmalar, Oyun Sanatı ve Dekor başlıklı Brecht yazıları derlemesinde görülebilir. Çalışmada Şipal'in çevirisi alıntılanmıştır.

²⁴ Kamurân Şipal'in çevirisiyle; tabii hâli.

Çapraşık  zlerle çalışan, toplumsal işlevi daha geniş tutulmuş son derece artistik bir tiyatrodur (Brecht, 1964, s. 68-69).

Bir trafik kazasının konu edildiği köşebaşı anlatısı, Nicolas Whybrow’a göre, yaşamın trafik akışını sorgulamakta bir araçtır:

Köşebaşı sahnesi modeli aynı zamanda Brechtyen yapımların ‘kullanışlı’ ya da ‘uygulanabilir’ oluşunun altını çizer. Olduğu gibi sunulan [gösteri], yaşamın tehlikeli  l de büyüleyici ‘trafik akışı’nı sorgulayan bir araçtır. Aynı zamanda sokaktaki kişisel deneyimimize dikkat çeken bir işaretleyicidir (Whybrow, 2005, s. 72).

Darko Suvin’e (1984, s. 85) göre ise dram sanatı ve gösterinin birlikteliğini sürdüren tiyatro, söz konusu iki bileşenine yeniden ayrılmalıdır. Ona göre, dram sanatı eserleri kitap raflarına geri gönderilmeli ya da yakılmalıdır. Gösteri ise s ze mümkün olduğunca az gereksinim duyan ve jest ile müziğin bileşimi şeklinde tanımlanabilecek ilkel köklerine geri dönmelidir. Suvin, bu geri dönüşe köşebaşı anlatıcılarının  onayak olabileceğini savunur. Ona göre “tiyatronun kurtuluşu için tek şans” köşebaşı anlatıcıların üreteceği “gerilla tiyatrosu” türleri olacaktır.

3.3. Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Anlayışında Temel Kavramlar

Bertolt Brecht, ilk çalışmalarından itibaren dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki farkların açıklanmasına odaklanmıştır. İlk “bütüncül” karşılaştırmasını, köşebaşı sahnesi örneğini vermeden sekiz yıl önce, 1930 yılında yapar (Carlson, 1984, s. 383). Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü operası için yazdığı notlarında söz konusu karşılaştırmanın bir tablosunu çizer. Tabloda yer alan kesin karşıtlıklar, birçok itiraza ve zihin bulanıklığına neden olacaktır. Ancak:

Brecht’in de bir notunda dile getirdiği gibi, bu tabloda bıçakla kesercesine ayrımlar değil, hangisine daha çok ağırlık verildiği söz konusudur (...) Brecht’in koyduğu karşıtlıklar, daha çok olayların sahnede aktarılış tarzıyla ilgilidir, yani kendi katkısı olan eleştiri öğesinden ileri gelmektedir. Epik tiyatro konusundaki yaygın görüşlerde o kadar çok karışıklığa neden olmuş olan ‘duygu-akıl’ karşıtlığınıysa, Brecht, Friedrich Wolf’a yazdığı bir mektubunda (...) açıklamak gereğini duymuştur (Kesting, 2005, s. 68-69).

Brecht, köşebaşı sahnesi örneğini verdiği yıl olan 1938’de yazmış olduğu başka bir yazısında, söz konusu karşılaştırma tablosunu güncelleyerek akıl-duygu karşıtlığını tablodan çıkarır. Diğer maddelerle ilgili olarak da birtakım güncellemeler yapar. Meg Mumford (2009, s. 80), güncellenmiş tabloya karşılaştırmaların hangi konuda

yapıldığına dair bir kodlama²⁵ ekler. Aşağıda görülebilecek olan Tablo 3.1.'nin sağ sütununda görülen harfler; Brecht'in dünya görüşü (D), dramatik yapı ve gösterim (Y) ve seyirci üzerinde oluşturulmak istenen etki (E) olacak şekilde Mumford'ın kodlamalarını ifade etmektedir.

Tablo 3.1. Meg Mumford'ın kodlamasıyla Bertolt Brecht'in dramatik tiyatro ve epik tiyatro karşılaştırması (Mumford, 2009, s. 80)

	Dramatik Tiyatro	Epik Tiyatro	Kod
1	Sahne bir olayı 'somutlaştırır'	Sahne bir olay anlatır	Y / E
2	Seyirciyi bir eylemin içerisine dâhil eder ve seyircinin eylem alanını daraltır	Seyirciyi bir gözlemciye dönüştürür ve seyircinin eylem alanını genişletir	E
3	Seyirciyi duygular aracılığıyla koşullar	Seyirciyi kararlar almaya zorlar	E
4	Seyirciye deneyim yaşatır	Seyirciye bilgi verir	E
5	Seyirci eyleme sürüklenir	Seyirci eylemle yüzleşir	E
6	Önerme sunulur	Görüşler (argümanlar) sunulur	Y / E
7	İçgüdüsel duygular korunur	Onay noktasına getirilir	E
8	İnsan hafife alınır	İnsan soruşturmanın nesnesidir	D
9	İnsan değiştirilemez	İnsan değiştirilmeye yatkındır ve değiştirilebilir	D
10	Sonuç önemlidir	Süreç önemlidir	Y / E
11	Bir sahne başka bir sahneyi üretir	Her sahne kendi içindedir	Y / D
12	Olayların akışı doğrusaldır	Kıvrımlıdır	Y / D
13	<i>natura non facit saltus</i> (doğa sıçramaz)	<i>facit saltus</i> (sıçrar)	Y / D
14	Dünya olduğu gibidir	Dünya ulaştığı hâldeki gibidir	D
15	İnsan ne yapmalı	İnsan ne yapmak zorunda	D
16	[İnsanın] dürtüleri ve arzuları	[İnsanın] nedenleri	D
17	Düşünce varlığı belirler	Sosyal varlık düşünceyi belirler	D

1938 yılı içerisinde yazılmış olan iki örnek²⁶, Brecht'in sürgün yıllarına rastlar. Epik tiyatro üzerine geliştirmekte olduğu fikirlerini Brecht, söz konusu örnekler üzerinden ancak on yıl geçtikten sonra, 1948 yılından itibaren Doğu Berlin'e dönüşündeki ilk çalışmalarında ve dönüşünün bir yıl sonrasında kurulan Berliner Ensemble'da yapacağı sahnelemelerde uygulamalarla sınayabilecektir.

3.3.1. Seyirci

Walter Benjamin, Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışında temel çabanın metin ile gösteri, yönetmen ile oyuncu ve seyirci ile sahne arasında kurulan ilişki biçimlerinin

²⁵ Meg Mumford'ın çalışmasında Brecht'in dünya görüşü W harfi ile (world view), dramatik yapı ve gösterim S harfi ile (structure) ve seyirci üzerinde oluşturulmak istenen etki R harfi ile (receive) gösterilmiştir. Bu çalışmada harfler Türkçedeki karşılıklarıyla değiştirilmiştir: D (dünya görüşü); Y (yapı) ve E (etki).

²⁶ Köşebaşı sahnesi örneği ve güncellenmiş dramatik tiyatro ile epik tiyatro karşılaştırma tablosu.

dönüştürülmesi olduğunu belirtir. Bütün bu çabanın hedefinde, seyircinin süregelen edilgin konumundan uzaklaştırılarak etkin bir konuma taşınması vardır:

Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirmek çabasıdır. Bu tiyatronun izleyicisi için sahne ‘dünyayı simgeleyen dekorlar’ (diğer bir deyişle büyülmüş bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi (Benjamin, 2018, s. 16).

Benjamin’e göre seyirciyi “hipnotize edilmiş denekler” konumundan uzaklaştırıp “talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler” konumuna taşımayı hedefleyen Brecht, Amerika Birleşik Devletleri’nden Almanya’ya döndüğü yıl olan 1948 yılında, epik tiyatro anlayışını maddeler altında açıkladığı Tiyatro için Küçük Organon’u²⁷ yazar.

Brecht’in Poetika’sı olarak nitelendirilebilecek eserin ilk cümlesi, ona göre tiyatronun amacının ne olduğunu açıklar. Tiyatronun amacı seyirciyi eğlendirmektir: “*Tiyatro*, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerinin eğlence amacıyla oluşturulmasıdır (Brecht, 1993, s. 25)”.

Eğlence ise “insanların o sırada nasıl birlikte yaşadıklarına göre, elbet değişikti (Brecht, 1993, s. 31)”. Tiyatro için Küçük Organon’un yedinci maddesinde yer alan bu düşüncesiyle Brecht, eğlence biçimlerinin çağa ve toplumsal koşullara göre değişkenlik göstereceğini vurgulamış olur. Bu durumda, M. Ö. IV. yy.’da ve Yunanistan’da yaşamış olan Aristoteles’in Poetika’da maddeler altında sunmuş olduğu tragedyaya dair açıklamalar, yalnızca söz konusu çağın ve toplumun bir eğlence türünü açıklayabilecek maddeler niteliğinde olacaktır.

(...) eskilerin, Aristoteles’i izleyerek tragedyadan bekledikleri, halkı eğlendirmekten ne daha fazlasıdır, ne de daha azıdır. Tiyatronun dinden geldiği söylendiğinde, bununla anlatılmak istenen yalnızca tiyatronun dinden çıkarak tiyatro olduğudur; tiyatro dinsel törenlerden dinsel görevi değil, ama yalnızca ve yalın biçimde bu törenlerden kaynaklanan hazzı almıştır. Aristoteles’in katharsis’ine, yani korku ve acıma aracılığıyla ya da korku ve acımadan arınmaya gelince, bu, yalnızca eğlendirici olmakla kalmayıp, doğrudan eğlence amacıyla gerçekleştirilen bir arınmadır (Brecht, 1993, s. 28).

Poetika’da açıklanan tragedyanın üzerine inşa edilmiş olan klasik dramatik tiyatro uygulamaları, Brecht’e göre, XX. yy. Almanya’sında seyircinin eğlence gereksinimlerini karşılamakta yetersizdir. Çağın tiyatrosundan “zevk alma biçimimiz, bütünüyle çağdışı olmaya” yüz tutmuştur (Brecht, 1993, s. 36).

²⁷ Kleines Organon für das Theater.

Ancak Brecht'in tiyatro anlayışını dramatik yerine epik sözcüğü ile ilişkilendirmesi, Aristoteles'i bütünüyle reddeden bir tutumdan kaynaklanmaz. Poetika'nın destan ile tragedya türlerinin karşılaştırıldığı yirmi dördüncü bölümü üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, Brecht'in tragedyadan çok destana yakın olduğu görülür. Dilimizde de kullanılan epik sözcüğü, "destana ilişkin, destana özgü, destanla ilgili, destansı (eser)" şeklinde tanımlanır (TDK, 1998, s. 717).

Aristoteles'in destan ile tragedya karşılaştırmasında tragedya, destandan farklı olarak "şarkı ve sahneleme" içerir. Mimesis²⁸ dahil olmak üzere, destan ve tragedyanın diğer tüm bileşenleri ortaktır (Aristoteles, 2007, s. 81). Tragedyada taklidin amacı seyirci üzerinde katharsis²⁹ sağlamaktır: Tragedyada "taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsis'ini gerçekleştirir (Aristoteles, 2007, s. 32)".

Arınmanın sağlanabilmesi için sahne üzerinde oluşturulan yanılsamaya seyircinin kendini teslim etmesi ve sahne ile duygusal bir bağ kurarak kendini oyun kişileri ile özdeşleştirmesi gerekir. Brecht'in klasik dramatik tiyatrodan karşı çıktığı nokta, seyirciye yanılsama ve dolayısıyla özdeşleşme koşulu getiren bu yapıdır. Tiyatro için Küçük Organon'da Brecht, seyircinin söz konusu konumunu karabasan gören bir grup insanın sırt üstü yatışlarına benzetir:

Şu tiyatrolardan birine girelim ve izleyicide yarattığı etkiyi inceleyelim. Çevremize bakındığımızda, oldukça hareketsiz birtakım kişileri görürüz: Bu insanlar, güçlü bir çabayla bütün kaslarını –eğer büyük bir bitkinlik sonucu gevşetmemişlerse- 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 (Brecht, 1993, s. 50).

Brecht'in dönüştürmeyi hedeflediği seyirci ile sahne arasında kurulan ilişki biçiminde seyircinin yeni konumunu Antony Tatlow, "tehlikeli" olarak nitelendirir: "Brecht'in oyunları seyirciyi tehlikeli bir yere konumlandırır; [seyirci] yeniden sunum olarak yapılandırılmış [olayların] nasıl gerçekleştiğini incelemeye yönlendirilir (Tatlow, 2001, s. 38)".

²⁸ En kısa tabiriyle; taklit.

²⁹ En kısa tabiriyle; arınma.

3.3.2. Yabancılaştırma

Bertolt Brecht, yabancılaştırma³⁰ üzerine 1920'li yılların ortasında çalışmaya başlamış olsa da sözcüğü ilk kullanışı Moskova'da Çinli oyuncu Mei Lanfang'ı seyretmesinin ardından 1935 yılında gerçekleşir (Schonfield, 2008, s. 68).

Marvin Carlson'a (1984, s. 385) göre, Brecht, yabancılaştırma kavramının ilk kapsamlı tartışmasını 1936 yılında yazmış olduğu Çin Tiyatrosu'nda Yabancılaştırma Eftleri başlıklı yazısında gerçekleştirir. Yazıda, epik oyuncunun geleneksel Çin oyunculuğunu örnek olarak ele alarak seyirci üzerinde "tuhaf" bir izlenim bırakması gerektiği vurgulanır. 1939 tarihli Deneyisel Tiyatro Üzerine³¹ başlıklı yazısında ise Brecht, olay ya da karakterin yabancılaştırılması aracılığıyla tahmin edilebilirliğinin kırılacağını ve tahmin edilebilirliğin yerine merak hissinin konulacağını savunur.

Verfremdungseffekt, esasen, Brecht'in Sovyetler Birliği'ne yaptığı ve Çinli oyuncu Mei Lan Fang'ın gösterisini izledikten sonra kullanmaya başlayacağı bir kavramdır ve büyük oranda Şklovski gibi Rus biçimcilerinin *ostranenije* (yabancılaştırma) fikrine dayanır. Şklovski'ye göre, sanatın işlevi, ele aldığı konuyu 'yabancılaştırmak', tekrardan gözlenebilmesini, yeni bir şeymiş gibi algılanmasını sağlamaktır (Karaboğa, 2018, s. 204).

Carlson'a (1984, s. 386) göre, Viktor Shklovsky'nin 1917 yılında yazmış olduğu bir yazısında yabancılaştırma³² kavramı, "tanıdık şeylerin tuhaf ve harika şeylermişçesine görselleştirilerek tanıdık gelmeyenin dışavurulduğu" bir kavram olarak açıklanır.

Willmar Sauter'a (2000, s. 150) göre yabancılaştırma, öykünün ikinci bir versiyonunun oluşturulması ile sağlanır. Öyküye uzak açıdan bakılan bu ikinci versiyonda, olaylar sahne üzerinde gösterilmeden önce seyirciye bilgi olarak verilir. Böylece seyirci öyküyü takip etmeyi bırakır ve olayların "nasıl" gerçekleştiğine odaklanır. Uzak açıdan bakış, seyirciyi özdeşleşmekten uzaklaştırır.

Brecht, yazıp yönettiği, Kurt Weill'in bestelerini yaptığı ve ilk defa 31 Ağustos 1928 tarihinde Berlin'deki Theater am Schiffbauerdamm'da sahnelenen Üç Kuruşluk Opera³³ oyununda, uzak açıdan bakışı sağlamak üzere, yabancılaştırma teknikleri olarak alay ve taşlamayı kullanır:

Alay ve taşlama Brecht'in sürekli kullandığı bir araçtır. Burjuva, ya da Hristiyan tezlerini ve deyişlerini suçluların ağzından söyleterek bunları yabancılaştırıyor; öte yandan,

³⁰ Verfremdung.

³¹ Über experimentelles Theater.

³² Ostranenie.

³³ Die Dreigroschenoper.

olaylardaki epik akışı alaycı bir başlıkla öne çıkarıyor: ‘İnsanların yüreklerinin git gide daha çok taşlaşmasını önlemek için işadami J. J. Peachum bir mağaza açmıştı. Bir mağaza ki, içinde, sefillerin en sefili bile, durmadan katılaştan yüreklere işleyecek bir ilgi bulurdu’ (Kesting, 2005, s. 81).

Üç Kuruşluk Opera’dan sonra sahnelenen Mahagonny’de ise soyutlama ve stilizasyon yabancılaştırma teknikleri olarak dikkat çeker:

(...) *Mahagonny* (1928/29), niyetle uygulamanın birbirine daha fazla çakıştığı bir mesel-oyun durumundadır. Burada Brecht, kapitalist toplumun tersten bir ütopyasını (hamhayalini) biçimler. *Üç Kuruşluk Opera*’da asıl niyetin önüne çıkan, kendi başına eğlence, bu oyundaki ölçüsüyle, ‘kapitalist dünyanın özü’nü yansıtan oldukça soyut bir ‘yaşam tarzı sergilemesi’nin ardına geçmiştir. Soyutlama ve stilizasyon, saldırgan yergiyi sanatlı bir incelikle yapmayı sağlıyor besbelli (Kesting, 2005, s. 82).

Brecht’in kuramsal çalışmalarına yoğunlaşacağı sürgün yıllarının öncesine denk gelen yukarıdaki iki örnek, Brecht’in sürgün öncesi sahnelemelerinde birbirinden oldukça farklı yabancılaştırma tekniklerini denediğini gösterir. Sürgün sonrası çalışmalarına bir örnek olarak ise Cesaret Ana ve Çocukları verilebilir. Roland Barthes, söz konusu oyun üzerine 1955 yılında yazmış olduğu bir yazısında, Brecht’in Cesaret Ana karakterini, yabancılaştırmada kullanılan teknik üzerinden inceler:

Cesur Anne’yi kör olarak görürüz, dolayısıyla da onun görmediğini görürüz. Cesur anne, gerilip incelen bir öz olmuştur. O, bir şey görmez, ama biz onun aracılığı ile görürüz; olabildiğince çabuk inandırıcı olan şu dramatik açıklıkla algılayarak, Kör Cesur Anne’nin görmediği ve çaresi mevcut bir kötülük olan şeyden suçlandığını anlarız. Böylece tiyatro biz seyircilerde kesin bir çift kişilik yaratır: Hem Cesur Anne, hem de onu açıklayan kişiler oluruz; Cesur Anne’nin kör oluşunu paylaşırsınız ve bizzat bu kör oluşu *gör*ürüz; savaşın alın yazısına bağlanıp öylece duran oyuncular ve bu alın yazısının yutturmaca olduğunu açığa vurmaya itilen özgür seyirciler oluruz. Brecht’e göre, sahne anlatır, salon yargılar; sahne destansal, salon trajiktir (Barthes, 1995, s. 62).

Yabancılaştırma, seyirci ile sahne arasında kurulan ilişki biçimini dönüştürmeyi hedefleyen Brecht’in epik tiyatro anlayışında, seyircinin sahneye uzak açıdan bakabilmesini sağlamak üzere kullanılan teknikler bütünüdür. Sahnelemenin gereksinimleri doğrultusunda birçok farklı denemeye imkân sağlayabilecek bir yapıdadır.

3.3.3. Tarihselleştirme

Yaşanmış ve tamamlanmış görünen süreçleri oluşturan olayların tekrar üretimi ya da “yeniden gösterimi” olan Bertolt Brecht’in sahne uygulamalarında, güncel toplumsal

koşulların tartışmaya açılması hedeflenir. Geçmişte tamamlanmış olduğu görünen süreçler, “bugün” yeniden tartışmaya açılarak söz konusu süreçlerin değişebilir süreçler oldukları gösterilir (von Held, 2011, s. 40-41).

Güncel toplumsal koşulların tartışmaya açılabilmesi için, öncelikle, geçmişte yaşanmış olayların da insanlar arasında gerçekleşmiş olduğunu kabul etmek gerekir:

Tarihsel koşullar, elbet karanlık güçler (arka düzlemler) olarak düşünülmemelidir (ve kurgulanmamalıdır); bu koşullar, insanlar tarafından yaratılmıştır ve ayakta tutulmuştur (ve yine onlar tarafından değiştirilecektir); onları oluşturan, şu anda olup bitenlerdir (Brecht, 1993, s. 62).

Brecht, yeniden gösterim yoluyla bir tartışma açan sahne uygulamasının yazımında tarihselleştirme³⁴ adını vermiş olduğu tekniği kullanır. Tarihselleştirme, seyircinin sahne ile özdeşleşmesinin önünde bir engeldir:

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 kapılamaz, 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 (Brecht, 1993, s. 61).

Antony Tatlow (2001, s. 152), Brecht’in, 1951 yılında uyarlamaya başladığı ancak tamamlamadığı William Shakespeare’in Coriolanus’unu örnek göstererek, tarihselleştirme aracılığıyla öyküye uzak açıdan bakışı sağladığını belirtir. Diyalektik şekilde, uzak açıdan baktıkça detaylar yakınlaşır ve bu detaylar “ilk kez açıkça” görülmeye başlar. Tatlow’a göre, tarihselleştirme “tarihten kaçış ya da tarihe doğru bir yolculuk” değildir. Söz konusu teknik aracılığıyla belirli bir çağda yaşamış insanların ve bu insanlar arasında gerçekleşmiş olayların çağın baskın ideolojileriyle olan karşılıklı ilişkileri açığa çıkarılır. Brecht’in tiyatro anlayışını, yaşamının son beş yılında “diyalektik tiyatro” olarak adlandırması, Coriolanus’u uyarlama çalışmaları sürecine rastlar (Tatlow, 2001, s. 2).

Tiyatro için Küçük Organon’un kırk beşinci maddesinde Brecht, diyalektik tiyatro anlayışında tarihselleştirme tekniğinin değiştirici yönünü şu şekilde açıklar:

Bu teknik tiyatroya, yeni toplumbilim yöntemini, materyalist diyalektiği kendi betimlemeleri için değerlendirme olanağı kazandırır. Bu yöntem, toplumun hareketliliğini sergileyebilmek için toplumsal konumları birer süreç olarak işler ve bunları çelişkili yapılarıyla ele alır. Bu yönüme göre ancak değişime uğrayan, yani kendi kendisiyle

³⁴ Historisierung.

uzlaşmayan, gerçekten var sayılabilir. Bu, insanların belli bir dönemdeki toplumsal yaşama biçimlerini dile getiren duyguları, düşünceleri ve tutumları için de geçerlidir (Brecht, 1993, s. 69).

Tiyatro için Küçük Organon'a 1954 yılında ekleyeceği bir notunda ise Brecht, bilimsel çağın tiyatrosu olarak nitelediği diyalektik tiyatro anlayışının, çağın yeni eğlence biçimi olabileceği ihtimali üzerinde durur:

Bilimsel çağın tiyatrosu, diyalektiği bir zevk kaynağına dönüştürebilir. Mantıksal bir yürüneyi izleyen ve sıçrayarak yolunu sürdüren gelişmenin şaşırtmacaları, bütün konumların durağanlıktan yoksun oluşu, çelişkilerin komikliği –insanların, nesnelerin ve süreçlerin canlılığından kaynaklanma eğlendirici konumlardır ve gerek yaşama sanatının, gerekse yaşamdan alınan zevkin düzeyini yükseltirler. Bütün sanatlar, sanatların en büyüğü olan yaşama sanatına katkıda bulunur (Brecht, 1993, s. 108).

3.3.4. Fabel

Bir yeniden gösterim niteliğindeki epik / diyalektik tiyatro uygulamasının öyküsü, Bertolt Brecht'e göre, sahne uygulamasının “yüreği” niteliğinde bir yapıdır:

Her şey *öykü*'ye bağlıdır; öykü, teatral gösterinin yureğidir. Çünkü neyin tartışılabilir, eleştirilebilir, değiştirilebilir olabileceği, ancak insanlar *arasında* olup bitenlerden çıkarılabilir (...) 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 (Brecht, 1993, s. 91).

Marianne Kesting, öykünün sahnelemede hangi yöntemler ile ele alınması gerektiğini, Sezuhan'ın İyi İnsanı³⁵ oyununu örnek göstererek açıklar:

Demek ki Brecht'in tezleri üç yoldan tartışılıyor:

1. Öykü aracılığıyla sahnede canlandırılarak;
2. Öykü içi yorumlar, seyirciye yönelmeler ve şarkılar aracılığıyla;
3. Olaya bir 'üst noktadan' bakış getiren ara oyunlarla (Kesting, 2005, s. 93).

Ancak “Brecht'in oyunlarının çoğunda sorun getirilir, ama çözüm verilmez –hatta bu yüzden sürekli eleştirilere de uğramıştır (Kesting, 2005, s. 70)”. Bu eleştirilere örnek olarak, Roland Barthes'ın eleştirisi verilebilir.

Barthes (1995, s. 102), 1956 yılında yayınlanan bir yazısında çağdaş tiyatroyu “Brecht dışında anılacak büyük isimlerin olmadığı” bir çöle benzetir. Ancak Barthes'ın 1980 yılında yayınlanan son eseri Camera Lucida'da Brecht'in karşısında tutum aldığı görülecektir. Resimden çok tiyatro ile bağlantılı gördüğü fotoğraf sanatı üzerine denemelerin yer aldığı bu eserinde Barthes, fotoğraf eleştirisinin belirli ve sınırlı

³⁵ Der gute Mensch von Sezuhan.

çevreler tarafından yapıyor oluşunu Brecht üzerinden eleştirir. Barthes’a göre (2000, s. 51-54) “bir yüzün politik ve ahlaki anlamını algılama kapasitesi bir sınıf ayrımı değil midir?”

Hiçbir noter ya da kapıcı böyle göstergeler okumamıştır. Uzaklık olarak, toplumsal gözlem burada kendini değersiz kılan gerekli bir aracı rolünü hassas bir estetik içinde üstlenir: eleştiriyi zaten yapanlar dışında eleştiri yoktur. Bu açmaz Brecht’inkine benzer: Brecht (kendi deyişiyle), eleştirel gücünün zayıflığı yüzünden Fotoğraf’a düşmandı; ama kendi tiyatrosu da sakinliği ve estetik kalitesi yüzünden hiçbir zaman politik olarak etkin olamamıştır (Barthes, 2000, s. 54).

Bu tartışmayı bir kenara bırakarak, öykü dışında, Brecht’in fabel adını vermiş olduğu, eksen öykü anlamına gelen başka bir yapı daha vardır. “Berliner Ensemble’ın tüm sahnelemelerinde çıkış noktası, oyunun eksen öyküsüdür (fabel’dir) (Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 9)”. 1952 yılında Berliner Ensemble’da Egon Monk’un yönettiği Urfaust’ta çalışan ve takip eden yıllarda aynı tiyatrodaki yönetmen ve dramaturg olarak çalışmaya devam edecek olan Carl Weber, Brecht’in öyküden ayırttığı bir yapı olarak fabel ile neyi kastettiğini açıklar:

Brecht’in bakış açısına göre yapıma dair her detay, kendi deyişiyle *Fabel*’i anlatmaya hizmet etmelidir. Brecht’in *Fabel* ile kastettiği, oyundaki etkileşimlerin sıralandığı ve her bir olayın, Hegel, Marx ve (Brecht’in son yıllarında ilgi duyduğu) Mao tarafından geliştirilmiş diyalektik üsluba göre tarif edildiği bir özetir. Bu oldukça kuramsal tınlayabilir ancak Brecht’in çalışmalarında *Fabel* son derece somut ve pratikti. Oyunculuk, müzik, sahnelemedeki görsel öğeler, kısacası seyircinin algıladığı her şey öykünün anlatılmasına katkı sunmalı ve öyküyü anlaşılır, ikna edici, eğlenceli ve ‘zarif’ kılmalıydı (Weber, 2006, s. 187).

1949 yılındaki kuruluşundan itibaren Berliner Ensemble’da sahnelenen oyunlar üzerine Brecht’in, diğer yönetmenlerin, tasarımcıların ve oyuncuların notlarını içeren Tiyatro Çalışması³⁶ adlı eser, seçilmiş bazı yapımları kayıt altına alan bir arşiv³⁷ niteliği taşır. Tiyatro Çalışması’nın Türkçe çevirisinde, Berliner Ensemble’da sahnelenen ilk Puntila Ağa ve Uşağı Matti³⁸, ilk Ana³⁹ ve ilk Cesaret Ana ve Çocukları yapımlarına dair notlar yer alır.

Puntila Ağa ve Uşağı Matti yapımının yönetmenleri Brecht ve Erich Engel’dir. Oyunun ilk gösterimi 12 Kasım 1949 tarihinde, yüzüncü ve son gösterimi 20 Kasım

³⁶ Theaterarbeit.

³⁷ Söz konusu eserin Türkçe çevirisinin önsözünden anlaşıldığı üzere, çeviride bazı bölümler çıkarılmış ve Brecht’in yönetmen ya da yazar olarak görev aldığı çalışmalar yayınlanmıştır.

³⁸ Herr Puntila und sein Knecht Matti.

³⁹ Die Mutter.

1953 tarihinde yapılır (Barnett, 2015a, s. 450). Tiyatro Çalışması'nda söz konusu Puntila Ağa ve Uşağı Matti yapımının afişinde oyunun fabel'inin yer aldığı görülür. Afişte yer alan fabel, yapımda dikkat edilmesi gereken diyalektik ilişkilenmeleri ortaya koyar. Bir örnek oluşturması açısından ilk ve son iki sahnenin eksen öyküsü alıntılanmıştır:

1. Sahnede: Toprak ağası bir Cuma ısmarlıyor.

Puntila bir insanla karşılaşıyor ve onun kendi şoförü olduğunu keşfediyor.

İnsan kendini mi satmalı yoksa ormanını mı?

Pappman Ağa'nın çiftliğinde etten tiksinen hortlaklar.

Puntila'nın tek arzusu: Hiç mülkü olmasın! (...)

8. Sahnede: Üç yüksek şahsiyet, halkın kültür seviyesinin düşüklüğünden yakınıyor.

Bu espri fazla.

Puntila damadını çekirge görmeğe başlıyor.

Garip olay: Toprak ağasının kızı çorap yamıyor.

Bir bakana atılan taşlar!

Mantar salamurası nasıl yapılır?

Bir şoförün görülmemiş samimiyeti.

Puntila'nın kızı ikinci kez reddediliyor.

Ayrıca: Bir ringa balığına söylev ve korucu ile güzel kontesin şarkısı.

9. Sahnede: Bir toprak ağasının bir vatansevere dönüşmesi. (sahnede göz göre göre)

(Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 9-10).

Tiyatro Çalışması'nda yer alan ikinci yapım olan Bertolt Brecht'in yönettiği, Maksim Gorki'nin romanından uyarlanan Ana, 13 Ocak 1951 tarihinde ilk gösterimini yapar ve oyunun 113. ve son gösterimi 31 Mayıs 1955 Mayıs tarihinde yapılır (Barnett, 2015a, s. 450).

Cesaret Ana ve Çocukları yapımı ise Peter Kupke ve Manfred Wekwerth yönetmenliğinde 3 Ekim 1978 tarihinde ilk gösterimini yapar. 1999 yılına dek 217 gösterim gerçekleştirir (Barnett, 2015a, s. 457). Tiyatro Çalışması'nda bu yapımın da fabel'i yer alır. Bir diğer fabel örneği olarak, on iki sahneden oluşan öykünün altıncı ve yedinci sahnesi alıntılanmıştır:

6. Sahne: MADDİ DURUM İYİLEŞİYOR AMA DİLSİZ KATTRİN SAKATLANIYOR

Durumu iyileşen Cesaret Ana, mal sayımı yapmakta / Şehit komutan Tilly'nin ölüsü üstüne konuşma / Savaşın sürmesi üstüne konuşmalar. Rahip savaşın uzun süreceğini kanıtlar / Dilsiz Kattrin, erlerin saldırısından aldığı yarayla sakat kalır ve yosmanın kırmızı pabuçları kendisine sunulduğunda geri çevirir / Cesaret Ana savaşı lanetler.

7. Sahne: CESARET ANA, TİCARİ YAŞAMININ DORUĞUNDA

Cesaret Ana, savaşı kötüleyici yargısını düzeltir ve iyi bir kazanç kaynağı olarak savaşı olumlayan şarkısını söyler (Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 103).

Görüldüğü üzere fabel, bir sahneleme sürecinde yönetmen, tasarımcılar ve oyuncular gibi uygulamacılara yol göstermek amacıyla yazılan ve öyküyü oluşturan olayların sıralandığı detaylı bir özettir.

3.3.5. Gestus

Oyunculuk tarihi boyunca birçok tartışmaya neden olan jest kavramı, bir sözcük olarak “herhangi bir şeyi açıklamak için genellikle el, kol veya baş ile yapılan içgüdüsel veya iradeli hareket” şeklinde tanımlanır (TDK, 1998, s. 1135). Sözcüğün kökeni Klasik Latince gerō sözcüğüdür. “Taşımak” anlamına gelen gerō sözcüğünden türetilen diğer sözcükler arasında “taşıyan” anlamında gestor, “yüksekçe yer” anlamında suggestus ve “hareket” anlamında gestus gibi; taşıma eylemini gerçekleştiren kişiyi, eylemin gerçekleştiği uzamı ve eylemin gerçekleştiği zamanı belirten sözcüklere rastlanır (de Vaan, 2008, s. 259).

Özdemir Nutku (1983, s. 75), bir oyunculuk terimi olarak jesti “oyunculukta iç yaşamı belirginleştiren baş, el, kol hareketleri” şeklinde tanımlar ve eşanlamlı davranı sözcüğünün anlamına bakılmasını önerir. Davranı sözcüğünü ise “bir oyuncunun sahnede yüz ya da gövde hareketleriyle bir anlatıma yönelmesi” şeklinde tanımlar (Nutku, 1983, s. 29). Böylece, Nutku’ya göre, iç yaşamı belirginleştirmek amacıyla yapılan hareketler ve anlatıma yönelmek hedefli hareketler olmak üzere jest iki farklı şekilde tanımlanmış olur.

Patrice Pavis (1999, s. 162) jesti “davranış, beden hareketi” şeklinde tanımlar. Pavis’nin açıklamasına göre söz konusu beden hareketi, metinden bağımsız ya da metinle ilişkili olabilir. Jest ancak yalnızca oyuncunun yönetiminde olabilir. Jest aracılığıyla bir anlam üretimi hedeflenir.

Pavis, sahne sanatları alanında jسته yönelik işlevsel yaklaşımları, jestin bir dışavurum aracı olarak kullanıldığı dualist⁴⁰ yaklaşım, jesti yapımın hem hedefi hem kaynağı olarak gören monist⁴¹ yaklaşım ve iç-beden imgesi ya da dışsal sistemin⁴² ürünü olarak jestin gösterildiği üçüncü yaklaşım olmak üzere üç başlık altında sınıflandırır.

⁴⁰ Beden-zihin ikiliği.

⁴¹ Bütüncül.

⁴² Inner-body image or external system.

Kartezyen düşünceye temellenen ilk işlevsel yaklaşımda jest, karakterin duygu ve düşüncelerinden oluşan içsel dünyasının dışsallaştırılmasında bir araç olarak kullanılır. Jest aracılığıyla içsel durum görselleştirilmiş olur. Nutku'nun yaptığı iki tanımın bu yaklaşımla ilişkili olduğu ve takip eden diğer iki yaklaşımın kapsamı dışında oldukları görülür.

İkinci işlevsel yaklaşım, jسته bir dışavurum aracı olarak başvurulmuş ilk yaklaşıma bir karşı çıkıştır. Beden-zihin ikiliğine karşı bütüncül bir yaklaşım olan bu yaklaşımda başı Jerzy Grotowski çeker. Ona göre jest, araştırmanın hem nesnesi hem hedefidir. İdeogramların çözümlenmesi anlamına gelen yapımın hedefi de nesnesi de jesttir. Jest, oyuncu için hem kaynak hem hedeftir.

Üçüncü ve son yaklaşıma göre ise ilk iki yaklaşım oyuncunun jesti sabit, durgun, statik anlardan ibaret değerlendirmesine ve “gergin ya da rahat, hızlı ya da yavaş, kesik kesik ya da akıcı” gibi adlandırmalarla belirli bazı zıtlıklara indirgemesine neden olur. Oyuncuda zihinsel bulanıklığa neden olan bu sorunun temelinde, jestin sözlü bir tanımla formülize edilmesi girişimi yatar. Jest, yalnızca oyuncu ya da dansçının uzamdaki hareketi sırasında ve sonrasında saptanabilir. Bu üçüncü yaklaşımda jestin, oyuncu ya da dansçı tarafından yalnızca sezgisel yolla kavranabileceği belirtilir.

Pavis'ye (1999, s. 162-163) göre, jesti türlerine ayırma girişimi tatmin edici sonuçlar doğurmayacaktır. Yine de bu şekilde bir ayırma girişildiği takdirde, Pavis, şu üç başlık altında sınıflandırılabilir türden jestlerle karşılaşılabilirliğini belirtir: Doğuştan gelen / kalıtsal jestler, hem verici hem alıcı tarafından anlamı bilinen bir mesaj içeren geleneksel jestler ve bir sanat eseri yapımı hedefiyle üzerinde çalışılmış estetik jestler.

Bertolt Brecht'in jest türlerini ayırımı ise Pavis'nin ayırımından oldukça farklıdır:

Birincisi, toplumdan topluma değişiklik arz eden bedensel göstergeler ('Evet' ya da 'hayır' gibi kelimeler yerine geçen baş sallamaları vb.) İkincisi, nesne ya da olayları betimleyici jestler (bir masanın büyüklüğünü ya da bir uçağın yere düşüşünü anlatan jestler) ve son olarak da belirli ruh durumlarını (küçümseme, merak, çaresizlik vb.) anlatan jestler (Arıcı, 2006, s. 97).

Denis Diderot'nun, XVIII. yy.'da yazmış olduğu ancak ilk defa ölümünün ardından, 1830 yılında yayınlanan Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler⁴³ başlıklı eserinde, söz konusu dönemin oyunculuk eleştirisini jestlerin biçimlendirilmesi üzerinden yaptığı görülür. Diderot'ya göre oyunculukta tercih edilen, iyi ezberlenmiş

⁴³ Paradoxe sur le comédien.

jestlerle oluşturulmuş bir rol yorumudur. Bu yorumda, jسته bir dışavurum aracı olarak başvurulduğu açıkça görülür:

(...) demeden önce, oyuncu, uzun uzun kendisini dinlemiştir; bizi heyecana düşürdüğü anda bile, yine kendi kendisini dinler ve becerisi, sandığımız gibi duyumsatmak değil, duygunun dış belirtilerini, sizi aldatacak kadar, tıpkı tıpkısına belirtmek olur. Acısının çığlıkları, kulağında önceden yer etmiştir. Umutsuzluğunun ve üzüntüsünün jestleri ezberlenmiş ve ayna karşısında tamamlanmıştır. Tam mendilini çıkaracağı ya da göz yaşlarının akacağı anı bilir (Diderot, 2000, s. 22).

Sonia Moore’a (2011, s. 39) göre, “Stanislavski’den önce bir oyuncunun eğitimi temel olarak entonasyonları ve jestleri öğrenmekten” ibarettir. Konstantin Stanislavski ve çağdaşlarının oyunculuk üzerine yaptıkları deneyler sonucunda geliştirilen fiziksel eylemler yöntemi ile Batı tiyatrosunda oyunculuk sanatına yaklaşım değişmeye başlar.

Jest ile gestus’u birbirinden ayıran Brecht, gestus sözcüğünü ilk defa 1920 yılında yazdığı bir eleştiri yazısında, sonradan kastedeceğinden farklı bir anlamda kullanır. 1929 yılında ise gestus ve gestik sözcüklerini epik tiyatro anlayışının temel kavramlarından biri olarak kullanmaya başlar (Weber, 2000, s. 41).

Gestus, Brecht’in deyişiyle, bir karakterin diğer karakterlere karşı takındığı tutumları belirleyici nitelikte bir kavramdır:

Karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşma alana jestlerin alanı diyoruz. Bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi, toplumsal bir Gestus tarafından belirlenmiştir. Karakterler birbirlerine sayıp söverler, övgüler yağdırırlar, ders verirler vb. (Brecht, 1993, s. 85).

Brecht, Pavis’nin de değinmiş olduğu, jسته bir dışavurum aracı olarak başvuru olan yaklaşımda oyuncuda oluşan zihinsel bulanıklığı fark etmiş ve bu bulanıklığı önlemek adına eski bir sözcük olan gestus’u özellikle kullanmış olabilir. Epik tiyatro anlayışında özel önem arz eden gestus kavramını, Klasik Latince hareket anlamına gelen sözcükten ya da ana dilindeki eski bir kullanımdan yola çıkarak geliştirmiş olabilir.

Almanca’da gebärde ve geste olmak üzere beden hareketi anlamına gelen iki sözcük vardır. Bu iki sözcüğün yanı sıra Almanca’da XVIII. yy.’a kadar gestus sözcüğü de belli bir anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Gestus, “bir kişinin beden kullanımının karakteristik yolu” anlamına gelir ve bu anlamıyla “bir kişinin sosyal düzlemde diğerlerine karşı davranışını çağırıştırır (Pavis, 1999, s. 164)”.

Walter Benjamin, karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumları belirleyici bir kavram olarak gestus’un oldukça geniş olduğu görülen kapsamını açıklar:

Karakterlerin birbirini karşılıklı etkilemesi, epik tiyatronun temel olgularındandır. Toplumsal birimler arasındaki bu karşılıklı ilişki, onların birbirleri karşısındaki *temel tutumlarında* (*Grundhaltung*) belirginleşir. İşte gestus'u oluşturan, bu temel tutumlardır. Bu içeriğiyle gestus, salt jest ya da davranışı çok aşan bir kavramdır; kavram, toplumsal ilişkilerin dışlaşan, göze görünen tüm belirtilerini, bir insanın bir başkası karşısındaki tutumunun düşünülebiyecek tüm anlatımlarını kapsar. Ses tonu, yüzdeki ifade, bedenin konumu, bir insanın bir başkası önünde konuşma ve duruş biçimi, ona gösterdiği tepkiler – bunların tümü, gestus'u oluşturan öğelerdir (Benjamin, 2014, s. 16).

Benjamin, Brecht'in öykülerinde anlatıcı rolünü üstlenen çağın aydını Bay Keuner karakterinin, sahneye uyarlanması durumunda nasıl bir gestus ile yorumlanabileceğini Brecht ile aralarında geçen bir diyalog üzerinden örnekler. Bu örnek, gestusun pratikteki bir temsildir:

(...) Bay Keuner bir düşünürdür. Brecht'in bir keresinde Bay Keuner'in sahnede nasıl canlandırılabilirliğini tanımlayışını hatırlıyorum: Kendisi zahmet edip de gelemeyeceğinden sahneye bir sedyeyle getirilecek ve sahnedeki olayı sessizce izleyecek, belki de hiç izlemeyecekti. Günümüz koşullarının tipik bir özelliğidir, düşünen adamın bunları izleyebilme yetisinden tümüyle yoksun oluşu (Benjamin, 2018, s. 9).

Benjamin bir diğer gestus örneğini, Adam Adamdır⁴⁴ oyunundan Galy Gay karakteri üzerinden verir. Galy Gay'in serüveni boyun eğmekle eş tutulabilecek bir eylemsizliğe benzer. Karakterin serüveni, reddedememekle başlar ve bu böylece sürer gider:

Karısına balık almak için evinden çıkmıştır, fakat kapısının önünde İngiliz sömürge ordusundan üç askerle karşılaşır. Bunlar bir mabedi yağmalarken dördüncü arkadaşlarını yitirmişlerdir ve tüm dertleri onun yerine en kısa zamanda yeni bir adam bulabilmektir. Galy Gay 'hayır' diyemeyen bir adamdır. Kendisi hakkında neler tasarladıklarını bilmeksizin bu üç asker peşine takılır. Savaşta bir askerde bulunması gereken eylemleri, fikirleri, tavırları ve alışkanlıkları tek tek benimser ve tümüyle yeniden inşa edildiğinde, izini bulmayı becermiş olan karısını artık tanımaz. Sonunda korku saçan bir savaşçı ve Sir El Dchowr kalesinin fatihi olur (Benjamin, 2018, s. 12).

Oyuncunun gestus ve öykü ile nasıl çalışabileceğinin tarifini Brecht, Tiyatro için Küçük Organon'da şu şekilde verir:

Oyuncu bu türden gestus'tan kaynaklanma malzemeyi yorumlayarak *öykü* üzerinde egemenlik kurar, böylece de canlandıracağı karaktere egemen olur. Ancak olayın bütünü çıkış noktası yaptıktan sonradır ki, deyiş yerindeyse, bir çırpıda, tek tek bütün özellikleri kendisinde barındıran, son biçimini almış karaktere ulaşır. Oyuncu çeşitli tutumlardaki çelişkileri şaşkınlıkla karşılamak için her şeyi yapmışsa, izleyicisinin de bunlara

⁴⁴ Mann ist Mann.

şaşıracığını biliyorsa, o zaman öykü bir bütün olarak ona, çelişkili noktaları bir araya getirme bağlamında bir olanak kazandırır; çünkü sınırlandırılmış bir olay niteliğiyle öykü, belli bir anlama kaynaklık eder, başka deyişle, çok sayıdaki olası yararlar arasından yalnızca bazılarını karşılar (Brecht, 1993, s. 90).

Brecht, jest ve jesti içinde barındıran geniş çaplı bir kavram olarak gestus'u birbirinden ayırmıştır: “Sözlerin yerini başka sözler, jestlerin yerini başka jestler alabilir, ama gestus değişmeden kalabilir yine de (Brecht, 2011, s. 27)”.

3.3.6. Anlatıcı: Gösteren ve gösterilen

Bertolt Brecht, 1934 yılında yazmış olduğu Danimarkalı İşçi Oyunculara Gözlem Sanatı Üstüne Sesleniş'te⁴⁵ oyuncuyu nasıl görüldüğü ile ilgilenen değil ve ancak ne gördüğünü gösteren biri olarak tanımlar:

Sen, oyuncu
Tüm sanatlardan önce
Doğru bir gözlem sanatçısı olmalısın.
Senin nasıl görüldüğün değil, ne gördüğün
Ve ne gösterdiğin önemli bize.
Ne bildiğini bilmeliyiz.
Çünkü senin
Ne kadar iyi ve doğru gözlem yaptığını
Gözleyeceğiz (Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 160).

Brecht'in epik tiyatro anlayışında oyuncu, toplumsal alanda insanların birbirleriyle kurdukları ilişki biçimlerine dair gözlem yapma ve bu ilişki biçimlerini gösterme becerisine sahip olmalıdır. Toplumun bir parçası olarak oyuncu, diğer insanları gözlemlediği ölçüde kendini de gözlemlemelidir. Seyircinin gözleri üzerinde olduğu için aynı zamanda gösterilen konumunda bulunan oyuncu, bu kimliğini aynı zamanda bir oyun malzemesi olarak kullanabilmelidir. Brecht, bunu Çin Tiyatrosu'nda Yabancılaştırma Efektleri⁴⁶ başlıklı yazısında bir örnekle açıklar:

Çin Tiyatrosu'ndaki bir diğer yabancılaştırma efekti de, oyuncunun kendi kendisini seyretmesidir. Diyelim ki oyuncu bir bulutu canlandırıyor. Bulutun birden ortaya çıkışını, yumuşak ve güçlü gelişimini, hızlı ama adım adım değişimini gösterirken, arada bir, sanki ‘Tıpkı böyle değil mi?’ der gibi seyirciden yana bir göz atar. Ama kendi el ve ayaklarında da dolaştırır bakışlarını, yöneterek, denetleyerek, sonunda belki de övgüyle. Açıkça gözlerini yere çevirir, oyunu için buyruğuna verilmiş mekânı ölçüp biçer, ama böyle

⁴⁵ Rede an dänische Arbeiterschäuspieler über die Kunst der Beobachtung.

⁴⁶ Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst.

yapması illüzyonu bozacakmış diye düşünmez. Böylelikle de mimiği (kendi kendini seyrin oyunlaştırılması) ve jesti (bulutun oyunlaştırılması) birbirinden ayırmış olur (Brecht, 1964, s. 39).

Söz konusu örnek, Brecht'in epik tiyatro anlayışında oyuncunun sahne üzerinde, gösteren ve gösterilen olmak üzere aynı anda iki kimliğe sahip olduğu anlamına gelir:

Oyuncu sahnede biri gösterilen biri de gösteren olmak üzere iki ayrı kimlikle var olur. Bu noktada, gösteren ile gösterilen arasında belirgin bir çelişki korunmak zorundadır. Bu çelişki öyle bir sahneye getirilmelidir ki, hem seyirci bu ikili kimliğin (Gösterilen ve Gösteren) farkına varabilsin, hem de ortaya çıkarılan çelişkiler üzerine kafa yorabilsin (Arıcı, 2006, s. 96).

Kerem Karaboğa, Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks başlıklı çalışmasında Brecht'in oyuncularla çalışırken başlıca dört adet teknik kullandığını belirtir. “-medi de tersine -di” olarak adlandırılan ilk tekniğe göre “oyuncu jestlerini ya da sözcüklerini, karakterin jest ve sözlerinin tam zıttını da göz önüne alarak icra eder ve düzenler (Karaboğa, 2018, s. 194-195)”.

İkinci teknik “tümevarımsal” bir yaklaşımdır. Oyuncu, oynayacağı karaktere dair metinden edindiği verileri ve özellikle bu karakterin çelişkili yönlerini göz önünde bulundurarak araştırmasını gerçekleştirir.

Örneğin oyunun ilk sahnesinde herkes için adalet sağlanmak üzere despotik bir anlayışa karşı koyduğu gözlemlenen bir karakter bir sonraki sahnede bir beceriksizliği nedeniyle uşağını dövmetedir. Oyuncu uşağını döveceği sahneye geldiğinde, bu eylemi gerçekleştirirken önceki izlenimini aklında tutarsa, sergileyeceği jestik tavır da buna göre şekillenecektir (Karaboğa, 2018, s. 195).

Üçüncü teknik, oyuncunun karaktere uzak açıdan bakışını sağlamasına yardımcı olacak bir tekniktir. Buna göre, karakterin jestlerine ve söylediği sözlerle dair açıklamalar da dile getirilir. Karakterden uzaklaşılarak birinci tekil şahıs üçüncü tekil şahsa dönüştürülmüş olur.

Örneğin, konuşacağı bir cümleden önce ‘Çok aç olduğum halde bana hiçbir şey sunmadığı için sinirlendim ve ona şöyle dedim’ diyebilir ya da (...) oyuncular repliklerinin sonuna ‘dedi kadın’, ‘dedi erkek’ biçiminde, oynadıkları rolü üçüncü şahıs zamirine dönüştüren bir ekleme yaparlar (Karaboğa, 2018, s. 195).

Dördüncü teknik, “oyuncuların prova sırasında rollerini değiştirerek” çalışmalarıdır (Karaboğa, 2018, s. 196)”.

4. YORUM

4.1. Uygulama Metni

4.1.1. Yaroslav Hašek ve Aslan Asker Şvayk

Yaroslav Hašek⁴⁷, 30 Nisan 1883 tarihinde, dönemin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na bağlı Bohemya Krallığı'nın⁴⁸ ve günümüzde Çekya'nın başkenti olan Prag'da dünyaya gelir.

Hašek, çok genç yaşlardan başlayarak yalnızca toplum kurallarını hiçe saymakla kalmaz, 1897'de daha okul çağındayken, Prag'da düzenlenen Alman karşıtı ayaklanmalara katılır: Duvarlardaki sıkıyönetim bildirilerini yırtar, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu amblemlerini kırıp parçalar, devlet dairelerinin camlarını taşlar. 1906'da anarşist harekete katılarak bu eğilimlerini daha da sistemli bir duruma getirir, polisle çatışmalara girer, kısa sürelerle tutuklanır, hapse atılır (Hašek, 2006a, s. 14-15).

On altı yaşındayken, dönemin prestijli eğitim kurumlarından Çekoslovak Ticaret Okulu'nda⁴⁹ ticaret öğrenimine başlar. Okul dil bilimleri, edebiyat ve tarih alanlarında sahip olduğu nitelikli eğitmen kadrosunun yanı sıra Stanislav Kostka Neumann, Vladimír Neff ve Jan Otčenášek gibi birçok yazar ve şairin öğrenim gördüğü bir kurum olması ile bilinir (Parrott, 1983, s. 41).

İlerleyen yıllarda gezgin yönüyle de tanınacak olan yazar, 1900 yılının yazında kardeşi Bohuslav Hašek ile birlikte Morava, Slovakia ve Macaristan'ı kapsayan bir geziye çıkar. Söz konusu gezi sırasında yazmış olduğu ilk öyküleri, takip eden süreçte Ulusal Gazete'de⁵⁰ yayınlanacaktır. "1901'in Ocak ayında en eski ve en önemli Prag gazetesi olan Ulusal Gazete'de ilk öyküsü Çingeneler Ziyafette yayınlanır. Nisan ve haziranda iki öyküsü daha: Rüya Ülkesi ve Tam Zamanında Geldi (Parrott, 1983, s. 44-45)".

Okulu bitirmesinin ardından, 1902 yılında Slavya Sigorta Bankası'nda⁵¹ memur olarak çalışmaya başlar. Ancak 1903 yılının ilkbaharında memuriyetten ayrılıp yaşamını bir yazar olarak sürdürmeye karar verir. Cecil Parrott bu karar sürecini açıklarken, yazarın kardeşi Bohuslav'ın tanıklığına başvurur: "Jaroslav bir gün Vyšehrad'a özel bir ayak işini icra etmeye gidiyor. Yolda durup bir bara giriyor ve bir karar alıyor. İş defterinin arasına yaka kartını koyup paketliyor. Bir kuryeyle paketi bankaya

⁴⁷ Jaroslav Hašek.

⁴⁸ České království.

⁴⁹ Československé akademie obchodní.

⁵⁰ Národní listy.

⁵¹ Slavia pojišťovna.

gönderiyor. Paketin üstünde kısa ama tatlı bir not: ‘Bugün yemek pişirmiyorum!’ (Parrott, 1983, s. 48)’’.

Bu olaydan birkaç hafta sonra, işten ayrılan Hašek’ten Bohuslav’ın da yaşamakta olduğu aile evine Slovakya’da olduğuna dair bir mektup gelir. Ancak aynı yılın mayıs ayında Hašek, onu tekrar kabul eden Slavya Sigorta Bankası’ndaki işine geri döner. Kısa süreliğine çalıştıktan sonra bu işi tamamen bırakır. Siyasi eylemlerine, gezmeye ve yazmaya kaldığı yerden devam eder. 1900-1908 yılları arasında 185 adet kısa yazısı yayınlanır. Bu, çağın toplumsal koşulları düşünüldüğünde, yaşamını sürdürebilecek maddi gücü sağlamakta yetersiz bir sayıdır (Hašek, 1973, s. vii).

Bir eylem sırasında polise saldırdığı gerekçesiyle bir ay hapis cezası alır. Hapishaneden sevgilisi Yarmila Mayerova’ya⁵² mektuplar gönderir. Müstakbel kayınbabasının ricası doğrultusunda siyasi eylemlerini azaltacağına dair Mayerova’ya söz verir. “Biri Venseslas Meydanı’nda bayrak yırttığı, biri de kamu düzenini bozduğu için yalnızca iki kez mahkeme önüne çıkartılmasına karşın (Hašek, 2006a, s. 15)” Mayerova, anne ve babası tarafından Hašek’ten uzaklaştırılır.

1909 yılında, çoğu daha sonra Aslan Asker Şvayk’ı resimleyecek olan Yozef Lada’nın⁵³ editörü olduğu Karikatury dergisinde olmak üzere, 64 adet öyküsü yayınlanır. Söz konusu süreç içerisinde Mayerova ile Hašek tekrar bir araya gelir.

Bu arada, düğün hazırlıkları ilerlemekte, ancak Yarmila’nın anababası düğünün kilisede yapılması konusunda diretmektedir. Hašek, birkaç yıl önce terk ettiği Katolik cemaatine dönmeyi kabul etmek zorunda kalır. Düğün 13 Mayıs 1910 günü gerçekleşir, Hašek Yarmila’sına kavuşur. Bu evlilik sonucunda kendini hiç hoşlanmadığı çevrelerde bulursa da, 1910 Hašek için verimli geçer, o yıl tam 75 öyküsü yayınlanır (Hašek, 2006a, s. 15).

Hašek’in Aslan Asker Yozef Şvayk⁵⁴ karakterinin başından geçen olayları ele aldığı ilk öyküleri, 1911 yılında Karikatury dergisinde yayınlanır. Bir yıl sonra ise Aslan Asker Şvayk ve Diğer Tuhaf Öyküler⁵⁵ başlıklı öykü kitabı basılır. Söz konusu kitapta yalnızca 29 sayfa Şvayk öykülerine ayrılmıştır (Hašek, 1973, s. ix-x).

Mayerova, oğulları Richard’ın doğduğu yıl olan 1912 yılında, düzensiz yaşamı nedeniyle Hašek’ten ayrılarak ailesinin yanına döner. Bu gelişmeyle birlikte, Hašek’in eylemleri ona özgü bir nitelik kazanır: Kimi zaman çalıştığı gazetenin bağlı olduğu siyasal parti yöneticilerine saldırı niteliğinde yazılar yazar, kimi zaman sahte kimlikler

⁵² Jarmila Mayerová.

⁵³ Josef Lada.

⁵⁴ Josef Švejk.

⁵⁵ Dobrý voják Švejk a jiné podivné historky.

kullanarak Avusturya polisi ile kendi yöntemince alay ettiği oyunlar oynar. Bir seferinde bir köprüden atlayarak intihar etme numarası yapan Hašek, polisin olay yerine intikal etmesi ile birlikte akıl hastanesine yatırılır.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından, 1915 yılında Budyeyovitse'deki⁵⁶ 91. Piyade Alayı'na⁵⁷ teslim alınır. Bir Avusturya-Macaristan Ordusu askeri olarak, Macaristan topraklarında bulunan Kiralihida'ya⁵⁸ cepheye gönderilir.

Hašek'in tanışmış olduğu birtakım gerçek kişiler, adları aynı ya da farklı olsa da, rahip Otto Katz, meyhane sahibi Bay Palivets ve gizli polis Bretschneider gibi kurgusal karakterler olarak Aslan Asker Şvayk romanında kendilerine yer bulur. Hašek, yaratmış olduğu kurgusal Şvayk evreninde yer alan karakterler arasından bu üç karakterin savaş sonrasında nerede olduklarını, romanın ilk bölümü için yazdığı sonsözde okuyucuyla paylaşır. Örneğin, gerçekte bir Çek ajanının da adı olan Otto Katz karakteri, bir boya fabrikasında müdür olmuştur:

Otto Katz da hâlâ yaşıyor. Askeri rahipleri ondan iyi kimse temsil edemezdi. Krallığın yıkılmasından sonra her şeyi bıraktı, Kilise'den ayrıldı; şimdi Kuzey Bohemya'da bir boya fabrikasında müdür. Yaptığının hesabını soracağını bildiren uzun bir mektup yazdı bana. Bir Alman gazetesi, Katz'ı gerçekte olduğu gibi betimleyen bölümün çevirisini yayınlamıştı. O yüzden onu görmeye gittim ve hiçbir terslik olmadı (Hašek, 2006a, s. 231).

Şvayk öykülerinde Hašek, karakterlerin yaratımında olduğu gibi, savaş sırasında bulunmuş olduğu gerçek konumları Şvayk'ın bulunmuş olduğu konumlar olarak kullanır. Örneğin Kiralihida'dan Galiçya'ya olan tren yolculuğu gibi, kurgusal karakteri Şvayk ile onun yaratıcısı Hašek aynı konumlarda benzer olayları yaşar.

Hašek, tıpkı Şvayk gibi, 23 Eylül 1915 tarihinde Ruslar tarafından esir alınır. Önce Ukrayna'nın başkenti Kiev yakınlarındaki bir esir kampına ve daha sonra Rusya'daki Totskoye bölgesinde bulunan başka bir esir kampına gönderilir. Yazar, Rus topraklarında esir olarak bulunan Çek ve Slovaklara tanınan bir hizmet görevi hakkından faydalanarak Çechoslován gazetesinde yazarlık yapmaya başlar. 1917 yılında, Şvayk öykülerinden oluşan ikinci kitabı Aslan Asker Şvayk Esaret Altında⁵⁹ Kiev'de yayınlanır. Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesinin ardından:

Şubat 1918'de Kızıl Ordu'ya katılmak üzere Moskova'ya gider. Bir ay sonra Bolşevik Partisi'nin üyesi olur (...) Aralık 1918'de Bugulma kenti Komutan Yardımcısı olur (...)

⁵⁶ Česká Budějovice.

⁵⁷ Romanda Şvayk karakterinin de teslim olduğu alay.

⁵⁸ Királyhida.

⁵⁹ Dobrý voják Švejk v zajetí.

1919'da Ufa kenti Rusya'daki Yabancı Komünistler Komitesi Sekreteri (...) ve bir yıl sonra Beşinci Ordu Politika Departmanı Uluslararası Kısım Başkanı olur. (Hašek, 1973, s. xiii).

19 Aralık 1920 tarihinde, aynı yılın mayıs ayında Rusya'da evlendiği eşi Aleksandra Grigoryevna Lvovova⁶⁰ ile birlikte Prag'a dönerek Çekoslovakya Komünist Partisi'nin⁶¹ yayın organı Rudé právo gazetesinde yazmaya başlar.

Hašek'in Çekoslovakya'ya döndüğü haberini alan eşi Mayerova, yazara cevap alamayacağı mektuplar yazar. Hašek, bir süre sonra, kâğıt üzerinde evli olduğu Mayerova'ya, onu evlilikleri öncesinden "bile daha çok" sevdiğine dair bir mektup gönderir (Parrott, 1983, s. 231). Çiftin buluşması 1921 yılının yazında gerçekleşir. Mayerova görüşmeye oğulları Richard'ı getirmez. Ancak Hašek'in ailesine yazdığı son mektup olarak bilinen 16 Ağustos 1921 tarihli mektuptan anlaşıldığı üzere Hašek, oğlu Richard'ı son kez görme şansına ulaşmıştır (Parrott, 1983, s. 242).

Hašek, yazar arkadaşı Franta Sauer⁶² ile birlikte, 1921 yılının başlarında Aslan Asker Şvayk öykülerini bir romana dönüştürme ve yayınlama çalışmalarını yürütür (Parrott, 1983, s. 234). Sauer ile birlikte çıktığı yolculukta Hašek, eski arkadaşı Lada'dan Şvayk'ın başından geçen olayları görselleştiren çizimler yapmasını rica eder. Lada bu ricaya karşılık verir. Ancak Hašek, Lada'nın çalışması tamamlanmadan önce hiçbir çizimi göremeden yaşamını yitirir (Parrott, 1983, s. 152).

Yazarın altı cilt olarak tasarladığı ancak ilk üç cildini ve dördüncü cildin ilk üç öyküsünü tamamlayabildiği Aslan Asker Şvayk ve Dünya Savaşı'nda Başından Geçenler⁶³ adlı⁶⁴ romanı, ayrı ciltler hâlinde 1921-1923 yılları arasında yayınlanır.

Çalışmanın Aslan Asker Şvayk romanından uyarlanan uygulama metninde, romanın İngilizce⁶⁵ ve Türkçe⁶⁶ çevirileri kullanılmıştır. Söz konusu İngilizce çeviri, Hašek'in bulunan⁶⁷ tüm Şvayk öykülerini ve Lada'nın tüm Şvayk çizimlerini içermesi yönüyle kurgusal Şvayk evrenine bütüncül bir bakış sağlar. Çeviride, Şvayk'ın başından geçen olayları konu edinen 27 öykü ve bu olayları görselleştirmek amacıyla Lada

⁶⁰ Shura adıyla da tanınır.

⁶¹ Komunistická strana Československa.

⁶² František 'Franta' Sauer.

⁶³ Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války.

⁶⁴ Türkçe'ye birebir çevrildiğinde İyi Asker Şvayk ve Dünya Savaşı'ndaki Kaderi.

⁶⁵ Cecil Parrott'ın çevirisiyle, 1973 yılında William Heinemann tarafından basılan The Good Soldier Švejk and His Fortunes in the World War.

⁶⁶ Celâl Üster'in çevirisiyle, 2006 yılında Can Yayınları tarafından iki cilt hâlinde basılan Aslan Asker Şvayk ve Dünya Savaşı'nda Başından Geçenler.

⁶⁷ 1911-1921 yılları arasında yazılan Şvayk öykülerinden bazılarının kaybolduğu bilinmektedir.

tarafından yorumlanan 156 adet çizim ile Şvayk'ın cephe yolculuğunu görselleştiren 3 adet harita çizimi bulunmaktadır. İngilizce çeviri, Hašek'in ciltlere bölümlediği şekilde dört bölüm olarak ve ancak tek cilt hâlinde yayınlanmıştır.

Celâl Üster'in çevirisi, söz konusu İngilizce çeviriden yapılmıştır. Lada'nın çizimlerinin tamamı Türkçe çeviride yer almamaktadır. Her öykü başlığının üzerine birer tane gelecek şekilde toplam 27 adet çizim çeviriye eklenmiştir. Türkçe çeviride dört bölüm korunmuştur. Ancak Türkçe çeviri iki cilt hâlinde yayınlanmıştır. Romanın ilk cildinde ilk iki bölüm, ikinci cildinde ise üçüncü ve dördüncü bölümler yer almaktadır. Romanda yer alan öyküler, bölümleri ile birlikte Tablo 4.1'de gösterilmiştir.

Tablo 4.1. *Aslan Asker Şvayk romanında yer alan öyküler (Hašek, 2006a)*

Birinci Bölüm: Cephe Gerisinde I. Cilt	1.) Aslan Asker Şvayk Dünya Savaşına Burnunu Sokuyor 2.) Aslan Asker Şvayk Emniyette 3.) Şvayk Hekimlerin Huzurunda 4.) Şvayk Akıl Hastanesinden Kovuluyor 5.) Şvayk Salmova Sokağı'ndaki Karakolda 6.) Şvayk Kısırdöngüyü Kırıp Evine Dönüyor 7.) Şvayk Savaşa Gidiyor 8.) Şvayk Asker Kaçağı 9.) Şvayk Garnizon Hapishanesinde 10.) Şvayk Papaz Katz'ın Emireri 11.) Şvayk Askerî Rahiple Savaş Âyininde 12.) Din Tartışması 13.) Şvayk'tan Son Kutsama 14.) Şvayk, Teğmen Lukaş'ın Emireri Oluyor 15.) Kara Bulutlar
İkinci Bölüm: Cephede I. Cilt	1.) Şvayk'ın Trende Başına Gelenler 2.) Şvayk'ın Budyeyovitse Seferi 3.) Şvayk'ın Kiralihida Serüvenleri 4.) Yeni İstiraplar 5.) Leitha Kıyısındaki Bruck'tan Sokol'a Doğru
Üçüncü Bölüm: Şanlı Bozgun II. Cilt	1.) Macar Topraklarında 2.) Budapeşte'de 3.) Hatvan Üzerinden Galiçya Cephesine Doğru 4.) İleri Marş!
Dördüncü Bölüm: Şanlı Bozgunun Devamı II. Cilt	1.) Şvayk Rus Tutsaklar Arasında 2.) Ruhani Telkin 3.) Şvayk Yeniden Hücum Bölüğünde

Hašek 3 Aralık 1923 tarihinde, 1921 yazında taşınmış olduğu Lipnice nad Sázavou kasabasında kalp felci nedeniyle hayatını kaybeder.

Lada'nın Şvayk çizimlerinden biri sonraki sayfada yer alan Görsel 4.1.'de görülebilir.



Görsel 4.1. Yozef Lada'nın çizimi: Solda sarhoş Otto Katz, sağda Yozef Şvayk (Hašek, 1973, s. 110)

4.1.2. Romanın sahneye uyarlanması

Yaroslav Hašek'in Aslan Asker Şvayk romanı Bertolt Brecht'in köşebaşı sahnesi örneğini model alan bir uygulamaya uyarlanırken, ilk olarak, uygulama metninin yazımında hangi pratik yöntemin kullanılabileceği araştırılmıştır. Bu araştırmanın sonucunda Marianne Kesting'in epik oyun yazarlığı ile ilgili şu düşüncesine ulaşılmıştır:

Epik oyun yazarı yer ve zamana kendini bağlamaksızın, göstermek istediği tüm olayları ve durumları ele alabilir ve böylece aralarındaki bağlantıları gösterebilir seyirciye. Yani, olayların eşzamanlılığını göstermesi, gerekli bulduğunu yinelemesi ve bir başka açıdan gözden geçirmesi, olay akışını kesmesi ve yorum yapması olanağı vardır (Kesting, 2005, s. 67).

Kesting'in düşüncesinin, bu çalışmada Brecht'in epik tiyatro anlayışında oyunculuk yaklaşımını bir anlatı denemesi aracılığıyla araştırmak amacıyla olan araştırmacı-oyuncuya bir yorumlama özgürlüğü sağladığı görülmektedir.

Brecht'in epik tiyatro anlayışında temel hedefin klasik dramatik tiyatrodaki seyirci ile sahne arasında kurulan ilişki biçimini dönüştürmek olduğu bilgisinden hareketle, uygulama metninin oluşturulmasında temel öncelik, seyircinin etkin bir konuma nasıl taşınabileceği sorusuna verilmiştir. Böylece uygulama metni, seyirciye verilecek olan role göre yazılmış olacaktır.

Çalışmada seyirci, köşebaşı sahnesi örneği gereğince, anlatıcının geçmişte yaşanmış olduğu bilinen olayları tarif ederek ve olaylarda taraf olan kişileri alıntılarla

gerçekleştireceği sunumu üzerinde, ele alınan tartışma konusu ile ilgili karar verebilecek yetkiye sahip jüri üyeleri olarak konumlandırılmıştır. Bu noktada seyircinin, doğal olarak, karar verme ya da vermeme özgürlüğüne sahip olduğunun okuyucuya hatırlatılması gerekli görülmüştür.

Yukarıdaki düşüncelerden hareketle, öncelikle, romanda konu edilen olayların soruşturma kapsamına alınabilecek olaylar olduğu varsayılarak, romanın ilk okuması bir jüri üyesinin gözünden yapılmıştır. Bu varsayımla yapılan okuma sırasında gelişen bir fikre göre, tıpkı Hašek'in romanını tamamlayamamış olması gibi, kurgusal Yozef Švayk karakterinin yolculuğu da günümüzde henüz tamamlanmamıştır. Bu fikre göre, gerçekçi bir ihtimal olmasa da, Švayk'ın günümüzde yaşıyor olabileceği ihtimali bulunmaktadır.

28 Haziran 1914 tarihinde Avusturya Arşidükü Franz Ferdinand'ın bir suikaste uğrayarak öldürüldüğü haberinin Švayk'a ulaşması ile başlayan roman, Švayk'ın I. Dünya Savaşı sırasında başından geçen olayları konu edinir. Brecht'in uyarlamasında, Švayk'ın I. Dünya Savaşı'nı sağ salim atlattığı varsayımıyla, karakter II. Dünya Savaşı'na taşınır. Bu çalışmada ise Švayk karakteri, günümüzde yaşayıp yaşamadığı ve eğer yaşıyorsa nerede olduğu bilinmeyen kayıp bir savaş suçlusu olarak yorumlanmıştır. I. Dünya Savaşı sürmekteyken bir düşman askerinin üniformasını giydiği için idama mahkûm edilen Švayk, cezası infaz edilmeden önce bir yolunu bulup ortadan kaybolmuştur. Dolayısıyla Švayk'ın bulunması ve idam cezasının infaz edilmesi gerekmektedir. Bu yoruma göre, cezalandırılması gereken bir savaş suçlusu olarak Švayk'ın, ölü ya da diri olsun, nerede olduğuna dair küresel çaplı bir soruşturma yürütülmektedir.

Bu durumda uygulamanın, köşebaşı sahnesi örneğinin tanımına uygun şekilde, Švayk'ın nerede olduğuna dair yürütülen soruşturma kapsamında ifade veren bir tanığın sunumu olarak yorumlanabileceği düşünülmüştür. Söz konusu soruşturma kapsamında verilen canlı ifade, günümüzde gerçekleşmektedir. Soruşturmayı gerçekleştiren resmi kurumun, gerekli ifadeleri almak üzere uygulamanın yapıldığı mekânı⁶⁸ kullandığı varsayılmıştır. Seyircinin söz konusu soruşturma için görevlendirilmiş jüri üyeleri oldukları ve uygulamanın jüri üyelerine ifade veren bir tanığın sunumu olduğu varsayımlarıyla, uygulama metninin yazımında aşağıda sıralanan adımlar atılmıştır.

⁶⁸ Gösterimin planladığı mekân, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Erol Keskin Dans Salonu'dur.

İlk adımda, roman, Şvayk'ın başından geçen olaylara tanık olan kurgusal bir gözlemcinin gözünden yeniden okunmuştur. Okuma sırasında, romanda yer alan yirmi yedi öykü için birer not olacak şekilde, Şvayk'ın başından geçen olaylar ve kurgusal gözlemcinin konumlandırılabilceği mekân olanakları kısaca not alınmıştır. Bir sonraki adımda gözlemci, not alınan mekân olanakları arasından Şvayk'ın onu fark etmeyeceği⁶⁹ konumlara yerleştirilmiştir. Bu adımların atılmasıyla, Şvayk ile başından beri aynı mekânlarda bulunmuş ve Şvayk'ın gizli gözlemcisi niteliğindeki kurgusal tanığın oluşturulması süreci yarı yarıya tamamlanmıştır.

Sürecin devamında, Şvayk'ın cephele tanışmış olduğı ve onunla benzer bir kaderi paylaşan düşük rütbeli bir askerin söz konusu kurgusal tanık olabileceğı ihtimali üzerinde durulmuştur. Bu ihtimalin değerlendirilmesi için romana yeniden dönülmüş ve ilk defa Yeni İstiraplar adlı ikinci bölümün dördüncü öyküsünde görünen Vanyek⁷⁰ adlı karakterin, yukarıda sayılan koşullara uygun bir tanık olabileceğı düşünülmüştür (Hašek, 1973, s. 378).

Bir sonraki adımda, malzeme sorumlusu başçavuş rütbesiyle tanıtılan Vanyek karakterinin, başından beri Şvayk'ı gizlice gözlemleyen ve gözlemlerini not defterine çizen ya da not alan bir tanık olarak yorumlanması ile uygulamada anlatıcının Vanyek olmasına karar verilmiştir. Ancak bu noktada, ilk sahne provalarının ardından, anlatıcının Vanyek yerine Vanyek'i yakından tanıyan bir başkası olarak yeniden oluşturulduğuna dair yeni yorumun aşağıda açıklanacağı belirtilmelidir.

Bu çalışmada, çalışmanın ana amacı doğrultusunda, bir oyunculuk araştırması gerçekleştirildiğı için romanın yalnızca belirli bir bölümünün uygulama metnine temel alınabileceğı düşünülmüştür. Bulgular bölümünde detaylarıyla görülebileceğı üzere, Brecht'in epik tiyatro anlayışında oyunculuk, diğer sahne bileşenlerinden ayrı ele alınamaz. Tüm sahne bileşenleri, kabaca geçmiş olayların yeniden sunumu anlamına gelen epik tiyatro uygulamasına eşit derecede katkı sunmalıdır. Bu nedenlerle, oyunculuk araştırmasından elde edilecek sonuçların değerlendirilmesi ile birlikte, uygulama metninin romanın diğer bölümlerini de içerecek şekilde genişletilebilecek bir yapıda olmasına dikkat edilmiştir. Yukarıda yer alan düşünceden hareketle, çalışmanın

⁶⁹ Ancak Şvayk'ın yolculuğunu oluşturan olayların akışı bozulmadan.

⁷⁰ Vaňek.

ana amacından uzaklaşmamak adına, uygulamada güncel toplumsal koşullar ile örtüşen yalnızca bir⁷¹ tartışma konusunun ele alınması gerektiği düşünülmüştür.

Buna göre, milyonlarca insanın yaşamını olumsuz yönde etkileyen ve ancak söz konusu milyonların iradesi dışında karar verilen bir olgu olarak savaş olgusu, uygulamada ele alınacak olan tartışma konusunun temel çıkış noktası olarak belirlenmiştir. Savaş, ilk bakışta, yalnızca sayılı birkaç ayrıcalıklı vatandaşın karar verici konumunda bulunabildiği bir olgu olarak dikkat çekmektedir. İnsanlık tarihi göstermektedir ki ayrıcalıklı vatandaşlar tarafından verilen savaş kararının ardından, sıradan vatandaşların bakış açısından toplumsal bir dönüşüm gerçekleşir. Buna göre, savaş ile birlikte kimin sıradan vatandaş ve kimin ayrıcalıklı vatandaş olduğu gözlemlenebilir hâle gelir. Bu düşünceden hareketle, sıradan vatandaşlık / ayrıcalıklı vatandaşlık diyalektiği, uygulamanın temel tartışma konusu olarak belirlenmiştir. Böylece, sıradan bir vatandaş olan Şvayk'ın ayrıcalıklı bir vatandaş ile karşılaştığı bir olayın, uygulamanın temel tartışma konusunu vurgulayabilecek nitelikte bir olay olarak ele alınabileceği düşünülmüştür.

Söz konusu tartışmanın vurgulanabilmesi için, oyunculuğun yanı sıra diğer sahne bileşenlerinin de önem arz ettiği bilinciyle, hem uygulama metninde hem anlatı denemesinde, Şvayk Garnizon Hapishanesi'nde başlıklı birinci bölümün dokuzuncu öyküsünde yer alan olay yukarıda bahsedilen niteliğe sahip olay olarak ele alınmıştır. Söz konusu öyküde, Alman bir arşidüşes olarak tanıtılan Barones von Botzenheim, bir kahramanlık olayı ile gazetelere manşet olan Şvayk'ı garnizon hapishanesinde ziyaret eder. Arşidüşesin Şvayk'ı ziyaret etmesi olayı, uygulama metninin dördüncü episoduna temel sağlar.

Romanın ilk sekiz öyküsünde ve buna karşılık gelen uygulama metninin ilk üç episodunda Şvayk, onun yolculuğunu yönlendirebilecek etkide bulunsalar dahi yalnızca sıradan vatandaşlar olarak tanımlanabilecek karakterlerle karşılaşır. Ancak bir köşebaşında gerçekleştirmiş olduğu kahramanlık gösterisi ile gazeteleri süsleyen Şvayk'ı fark eden Barones von Botzenheim, ilk üç episodda Şvayk'ı gözaltına alma, sorgulama ve onu garnizon hapishanesine gönderme gibi kararları vererek kendilerini ayrıcalıklı sanan sıradan vatandaşların aksine gerçek bir ayrıcalıklı vatandaşır.

Uygulamanın ilk üç episodunda sıradan vatandaşlığın farklı biçimleri tartışılır. 1910'lu yılların Çekya'sında yaşamış olan sıradan vatandaşların toplumsal koşullar

⁷¹ Romanda toplumsal açıdan önem arz eden birçok tartışma gerçekleştirilmektedir.

doğrultusunda birbirlerine karşı takındıkları tutumlar gösterilir. Ayrıcalıklı vatandaşların emrinde çalışan polis ve asker gibi görevlilerin, yalnızca görevlerini sürdürme motivasyonu ile hareket eden sıradan vatandaşlar oldukları vurgulanır. Söz konusu güvenlik görevlileri ile halk arasında gergin bir ilişki gözle görülür hâldedir. Dördüncü episod, ana tartışmanın yapıldığı episoddur. Şvayk ilk dört episodda henüz cephede değildir.

Beşinci ve son episod ise tamamlanmamış romanın son öykülerinden birinde geçen ve, Walter Benjamin'in düşüncesinden hareketle, seyirciyi şaşırtacak nitelikte bir durum ortaya koyan bir episod olmalıdır. Bu son episodda, cephe öncesinde ve cephede yaşanan olayları karşılaştırır nitelikte, savaş atmosferinin etkin bir biçimde vurgulanabileceği bir cephe olayı ele alınmalıdır. Böylece, ilk dört episodda tartışılan sıradan vatandaşlık / ayrıcalık vatandaşlık diyalektiği üzerinde, bir sıradan vatandaş olarak bu çalışmayı gerçekleştiren araştırmacı-oyuncunun bakış açısı vurgulanmış olacaktır. Bu düşüncelerden hareketle, son episodda ele alınan olay, romanın dördüncü bölümünün ilk öyküsü olan Şvayk Rus Tutsaklar Arasında adlı öyküden seçilmiştir. Şvayk'ın düşman üniforması giydiği için yargılandığı olay, Vanyek'in Şvayk'ı gördüğü son olay olarak ele alınır (Haşek, 2006b, s. 217-223).

Yukarıda sayılan adımların atılmasının ardından, bir ön oyun ve beş episoddan oluşan uygulama metninin ilk versiyonu oluşturulmuştur. Bu ilk versiyonda anlatıcı, not defterindeki çizim ve notlardan faydalanan Vanyek'tir.

Ön oyun, seyirciye bu uygulamanın küresel çaplı bir soruşturma kapsamında verilen bir ifade olduğu bilgisinin verildiği ve anlatıcının kim olduğunun açıklandığı bir giriş konuşması niteliğindedir. Bu noktada, ilk sahne provaları sırasında, soruşturma kapsamında ifade veren kişinin Şvayk'ın gizli tanığı Vanyek'in mi yoksa Vanyek'i yakından tanıyan başka birinin mi olacağı sorusu gündeme gelmiştir.

Gösterinin günümüzde geçiyor olması nedeniyle ve uygulamanın yapıldığı mekânın, soruşturmanın yürütüldüğü bir nevi mahkeme salonu olduğu varsayımıyla, anlatıcının 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nda bulunmuş olan Vanyek'i canlandıran bir oyuncu konumundan uzaklaştırılması gereksinimi doğmuştur. Kaba bir hespla günümüzde yaklaşık 130 yaşında olacak olan Vanyek'i canlandırarak sahneye taşıyan bir oyuncunun seyirci üzerinde zihinsel bulanıklığa neden olabileceği düşünülmüştür. Bu bulanıklığı engellemek adına, anlatıcının, kendini Vanyek'i yakından tanıyan bir akrabası olarak tanıtan ve onu canlandırmak yerine Şvayk'ın başından geçen olayları

tarif ederek olayların taraflarını alıntılaman bir kişi olması seçeneği üzerinde durulmuştur. Vanyek'in büyük torunu olarak kendini tanıtan anlatıcının bu tarif ve alıntılmalarda başvuracağı kanıtlar ise çocukken tanışmış olduğu büyük dedesi Vanyek'ten savaşa dair dinledikleri ve Vanyek'in çizim ve notlarının yer aldığı not defteridir. Bu düşünceler hesaba katılarak yapılan okumaların ardından, uygulama metni, yeni anlatıcının diline göre yeniden düzenlenmiş ve uygulama metninin ikinci versiyonu oluşturulmuştur.

Uygulama metninin ikinci versiyonunda yer alan beş episodda, yukarıda açıklanan düzenlemeyle birlikte, en az birer olay tarif edilmektedir. Anlatıcı, şvayk'ın başından geçen olayların gizli tanığı olan Vanyek'in bir sözcüsü olarak, seyircinin jüri üyeleri olarak konumlandırıldığı ve şvayk'ın yaşayıp yaşamadığına ve eğer yaşıyorsa nerede olduğuna dair yürütölen küresel çaplı soruştırma kapsamında ifadesini vermek üzere şu anki mekâna intikal etmiş sıradan bir vatandaş olarak yorumlanmıştır.

Bir sonraki sayfada yer alan Tablo 4.2.'nin sol sütununda uygulama metninde yer alan episod numarası, orta sütununda episodda tarif edilen olay(lar)dan yola çıkılarak adlandırılan episod adı ve sağ sütunda romanda yer alan hangi öykülerin ilgili episoda konu alındığı görölebilir.

Uygulama metninin tamamlanmasının ardından, metnin Brecht'in epik tiyatro anlayışı ile uygunluğunu kontrol etmek adına, Tiyatro alışması'nda⁷² önerilen adımlar takip edilmiştir:

Oyunun hangi değerli bilgileri ve etkileri getirdiğini incelemek. Oyunun öyküsünü yarım sayfalık bir özet içinde yoğunlaştırmak. Sonra öyküyü tek tek olay bölümlerine ayırmak, dönüm noktalarını, yani öyküyü sürdüren önemli olayları saptamak. Ardından, olaylar arasındaki bağlantıları, olayların kurgusunu incelemek.

Öykünün anlatımını kolaylaştıracak ve toplumsal anlamını açığa çıkaracak araçları ve yolları düşünmek (Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 132).

Bu adımlar yorumlanarak kısa başlıklar hâline getirilmiş ve uygulama metni bir sonraki sayfadan itibaren, Tartışma, Öykü, Dönüm noktaları, Fabel ve Anlatım araçlarının tasarımı başlıkları altında incelenmiştir.

⁷² Theaterarbeit.

Tablo 4.2. *Uygulama metninde yer alan episodlar ve metne konu alınan öyküler*

Ön Oyun		
1	Bir meyhane olayı.	Birinci Bölüm: Cephe Gerisinde 1.) Aslan Asker Şvayk Dünya Savaşına Burnunu Sokuyor
2	Birkaç karakol olayı.	Birinci Bölüm: Cephe Gerisinde 2.) Aslan Asker Şvayk Emniyette 3.) Şvayk Hekimlerin Huzurunda 4.) Şvayk Akıl Hastanesinden Kovuluyor 5.) Şvayk Salmova Sokağı'ndaki Karakolda 6.) Şvayk Kısırdöngüyü Kırıp Evine Dönüyor
3	Öğleden sonraları iki sokak olayı.	Birinci Bölüm: Cephe Gerisinde 6.) Şvayk Kısırdöngüyü Kırıp Evine Dönüyor 7.) Şvayk Savaşa Gidiyor
4	Bir ziyaret olayı.	Birinci Bölüm: Cephe Gerisinde 8.) Şvayk Asker Kaçağı 9.) Şvayk Garnizon Hapishanesinde
5	Bir üniforma olayı.	Dördüncü Bölüm: Şanlı Bozgunun Devamı 1.) Şvayk Rus Tutsaklar Arasında

4.1.2.1. Tartışma

Uygulamada sıradan vatandaşlık / ayrıcalıklı vatandaşlık diyalektiği tartışılmaktadır. Bu tartışmayı gözle görülür hâle getiren, savaş olgusudur.

4.1.2.2. Öykü

Hakkında yaşıyıp yaşamadığına ve eğer yaşıyorsa nerede olduğuna dair küresel çaplı bir soruşturma yürütülen savaş suçlusu Yozef Şvayk'ın tanığı olarak Vanyek K.'nın ifadesinin alınacağı tarafına tebliğ edilmiştir. Yıllar önce yaşamını yitiren Vanyek K.'nın sözcüsü sıfatıyla büyük torunu T. K., çocukken büyük dedesinden dinlediklerini ve dedesinin not defterinde yer alan çizim ve notları kanıt göstererek bir sunum hazırlamış ve bugün burada sunumunu gerçekleştirmek üzere jürinin karşısındaki yerini almıştır.

T. K., bir süredir hazırlanmakta olduğu sunumuna, büyük dedesinin Şvayk'ı gizlice gözlemlediği ilk olayı anlatarak başlar. Olay, Avusturya Arşidükü Franz Ferdinand'ın öldürüldüğü gün, Vanyek bir arkadaşıyla birlikte Kupa Meyhanesi'nde bira içmekteyken gerçekleşir. Şvayk, düşüncelerini açıkladığı için vatana ihanet, İmparator Hazretleri'ne ve ailesinin üyelerine hakaret, Arşidük Ferdinand'ın öldürülmesini doğru bulmak ve umuma açık bir yerde kışkırtıcı sözler söylemek

suçlarıyla ve meyhanenin sahibi Bay Palivets ise dükkanında asılı duran İmparator Hazretleri'nin resmini kaldırmış olduğu için İmparator Hazretleri'nin üstüne sineklerin pislediği iftirasını atmak suçuyla gizli polis Bretschneider tarafından gözaltına alınırlar. Vanyek ve arkadaşı ise tanık sıfatıyla karakola götürülürler.

Karakolda aynı koğuşa kapatılan Şvayk, Vanyek ve arkadaşına bir süre sonra Bay Palivets de katılır. Şvayk, sorgulanmak üzere sorgu polislerinin karşısına çıkarılır ve hiç itiraz etmeden işlediği suçları kabul eder. Vanyek'in merakı yüzünden ise Vanyek ve arkadaşı fazladan bir gün daha koğuşa yatmak zorunda kalırlar. Şvayk, işlediği suçları kabul ettiğini beyan eden belgeyi imzaladıktan sonra ağır ceza mahkemesine sevk edilir. Vanyek ve arkadaşı ise serbest bırakılır.

Vanyek, ertesi gün Spalena Sokağı'nın köşebaşında, koluna girmiş iki polisle birlikte Şvayk'ı yeniden görür. Köşebaşında toplanmakta olan kalabalığa doğru yürümektedirler. Vanyek de oraya doğru yürür. Bir polis, savaş ilan edildiğini açıklayan bildiriye okumaktadır. Şvayk'ın bu habere fazlaca sevinmesinin ardından polisler onu kalabalıktan uzaklaştırır. Vanyek'in daha sonra cephede tanışacakları Şvayk'tan öğrendiğine göre, Şvayk önce ağır ceza mahkemesinden akıl hastası olup olmadığının belirlenmesi için sevk edildiği hekimlerin önüne çıkarılır. Sonra, hekimlerin eline tutuşturduğu belge ile birlikte yeniden koğuşa götürülür. Ertesi sabah ise emniyet müdürlüğüne götürülmek üzere koluna girmiş iki polisle birlikte yola çıkar. Spalena Sokağı'ndaki bildiri okunması olayının ardından götürüldüğü emniyet müdürlüğünde, onun aptal olduğuna kanaat getiren bir komiser tarafından serbest bırakılır. Aradan bir süre geçtikten sonra, Vanyek yine bir köşebaşında yine bir kalabalığa rastlar. Kalabalığa karışınca gördüğü manzara şudur: Şvayk, kafasında imparatorluk armasıyla bezeli yepyeni bir asker kepi, yakasında çiçeği ve elinde koltuk değnekleriyle bir tekerlekli sandalyede Belgrad'a gidip savaşma arzusunu haykırmaktadır.

1914 yılının yazında birbirinden habersiz Prag Askerlik Şubesi'ne teslim olan Şvayk ve Vanyek, yapılan kısa muayenenin ardından asker kaçaklarının bulunduğu Prag Garnizon Hapishanesi'ndeki bir koğuşa atılır. Tıpkı karakolda olduğu gibi, yine aynı koğuşa kapatılmışlardır. Asker kaçaklarına verilen mide yıkama ve lavman cezaları infaz edilmeden önce Barones von Botzenheim adlı Alman bir arşidüşesin birazdan Şvayk'ı ziyaret edeceği haberi, askeri hekim Dr. Grünstein'a ulaştırılır. Gazetede Şvayk'ın tekerlekli sandalyede olmasına rağmen kahramanca savaşa gitmek arzusunda olduğu haberini gören Barones von Botzenheim, Şvayk'a yiyecek ve içeceklerle dolu

bir sepet hediye getirmiştir. Onunla birlikte çekilen fotoğrafın ardından arşidüşes ve emrindeki bir ordu dolusu görevli, garnizon hapishanesinden ayrılır. Bu gelişmeyle birlikte Şvayk, asker kaçaklarından ayrı bir koğuşa götürülür ve Vanyek ondan uzun bir süre haber alamaz.

Aradan uzunca bir zaman geçmiştir. I. Dünya Savaşı sürmektedir ve Vanyek artık Galiçya cephesindedir. Bir sabah o ve bir alay asker, kamyonlara doldurularak bir meydana götürülür. Burada, Rus üniforması giydiği için bir askerin yargılanmasını seyredeceklerdir. Mahkemeden önce, bu suçluyla ilgilenmesi istenen kişi Vanyek'tir. Mahkemede idam cezası verilecek olan kişi Şvayk'tan başkası değildir. Onun aslında Kupa Meyhanesi'ndeki gözaltı olayından beri süregelen gizli tanıklığı, cephede tanışmalarıyla birlikte tamamlanmıştır. Anlatı boyunca olaylar, projeksiyonda fona yansıtılan Vanyek'in çizim ve notlarıyla ve notların Çekçe seslendirmeleriyle detaylandırılır.

4.1.2.3. Dönüm noktaları

Dönüm noktaları Tablo 4.3.'te görülebilir.

Tablo 4.3. Uygulama metninde dönüm noktaları

Ön Oyun		
1	Bir meyhane olayı.	Bretschneider'in Şvayk, Vanyek, Vanyek'in arkadaşı ve Bay Palivets'i gözaltına alması.
2	Birkaç karakol olayı.	Sorgu polislerinin Şvayk'ı ağır ceza mahkemesine sevk etmeleri.
3	Öğleden sonraları iki sokak olayı.	Şvayk'ın savaşa gitme arzusunu bir köşebaşında haykırması.
4	Bir ziyaret olayı.	Barones von Botzenheim'ın Şvayk'ı ziyaret etmesi, onunla fotoğraf çektirdikten sonra hapishaneden ayrılması.
5	Bir üniforma olayı.	Şvayk'ın son sözlerinin sorulması.

4.1.2.4. Fabel

Ön Oyun: Anlatıcı kim olduğunu ve neden seyircinin karşısında olduğunu açıklar.

1. Bir meyhane olayı: Şvayk, I. Dünya Savaşı'nın çıktığı gün Kupa Meyhanesi'nde savaşa ilgili düşüncesini açıklar. Bu vatan haininin düşüncesi, gizli polis Bretschneider'de şaşkınlık yaratır. Şvayk gözaltına alınarak cezalandırılır. Meyhanenin sahibi Bay Palivets de karakola kadar gelmelidir çünkü İmparator Hazretleri'nin üstüne sineklerin pislediği iftirasını atmıştır. Bu sırada Vanyek tanık sıfatıyla karakola götürülür.

2. Birkaç karakol olayı: Gözaltına alınan Şvayk, uzun koridorlarda yürür, sorgulanır, işlediği suçları hiç itiraz etmeden kabul eder. Bu davranışa şaşırان sorgu polisleri cesur mu aptal mı olduğunu anlamadıkları Şvayk'ı ağır ceza mahkemesine yönlendirir. Bu sırada Vanyek serbest bırakılır.

3. Öğleden sonraları iki sokak olayı: Şvayk, iki kolunda iki polis nezaretinde, savaşın ilan edildiği köşebaşında bu habere fazlaca sevinir. Emniyet müdürlüğünde bir komiser onun aptal olduğuna kanaat getirir. Serbest kalan Şvayk savaşa gitme hazırlığını tamamlar ve bir başka köşebaşında savaşa gitme arzusunu haykırarak gazetelere manşet olur. Bu sırada Vanyek iki köşebaşında da kalabalığa karışmıştır.

4. Bir ziyaret olayı: Garnizon hapishanesinde asker kaçaklarıyla aynı koğuşa kapatılan Şvayk, henüz cezasını çekmeden onu gazetede gören ayrıcalıklı bir vatandaşın ziyaretiyle ihya edilir. Bu kişi Barones von Botzenheim'dır. Bu sırada Vanyek'in ağzı açık kalır.

5. Bir üniforma olayı: Aradan uzunca bir zaman geçmiştir. I. Dünya Savaşı sürmektedir. Şvayk, bir Rus üniforması giydiği için idam cezasına çarptırılır. Ancak cezası infaz edilmeden önce ortadan kaybolur. Bu sırada Vanyek, Şvayk'la tanışır.

4.1.2.5. Anlatım araçlarının tasarımı

Uygulamada oyunculuk araştırması, köşebaşı sahnesi örneğinde tanımlanan oyunculuk biçimi doğrultusunda yapılmalıdır. Buna göre, geçmişte yaşanmış olduğu bilinen olaylar tarif edilmeli ve olayların tarafları alıntılanırken yarı-dışarıdan bir konumda oynanmalıdır. İnsanların toplumsal alanda birbirlerine karşı takındıkları tutumları gösterme aracı olan oyunculuk, gösteren / gösterilen diyalektiği, rol oynama ve yarı-dışarıdan oynama anahtar sözcükleri temelinde değerlendirilmiştir. Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Anlayışında Temel Kavramlar başlıklı bölümde bulguların verilerin herhangi bir şekilde kapsamı dışına çıkılmaması gerektiği düşünülmüştür.

Tanık Vanyek'in not defteri bir aksesuar olarak sahneye taşınmalıdır. Not defterinde yer alan çizimler ve notlar, tıpkı güncel bir sunumda olduğu gibi, dijital ortama aktarılmalı ve projeksiyon cihazı aracılığıyla fona yansıtılmalıdır. Fona yansıtılan birtakım Çekçe yazılar, aynı zamanda dinlenebilmelidir.

Savaş olgusu, ilk anda siyah-beyaz, kırmızı ve koyu yeşil renkleri çağrıştırmıştır. Siyah-beyaz, sıradan vatandaş / ayrıcalıklı vatandaş başta olmak üzere, birtakım diyalektik ilişkileri ve tarif edilen olayların I. Dünya Savaşı'na tarihlenen olaylar

olduğunu vurgulamak üzere seçilmelidir. Kırmızı, insanlar arasında sıradan ya da ayrıcalıklı gibi herhangi bir ayrım gözetmeksizin tüm insanlığın damarlarında taşıdığı kanın rengidir. Koyu yeşil ise askeri üniformayı çağrıştırmaktadır. Bu renk kostüm tasarımında değerlendirilmelidir.

4.2. Uygulama

Tiyatro Çalışması'nda Bertolt Brecht, on beş adımdan oluşan ve diğer çalışmalara model sağlayabilecek nitelikte bir sahneleme süreci sunar (Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 132-134). Bu çalışmanın anlatı denemesi aşamasında, söz konusu süreç mümkün olduğunca takip edilmiştir. Süreç sahneleme öncesi çalışmalar, sahne provaları ve ilk gösterim öncesi provalar olmak üzere üç aşamada ele alınabilir.

Bu aşamalar ve aşamaları oluşturan adımlar aşağıda tablolandırılmıştır. Tablo 4.4.'te sahneleme öncesi çalışma aşaması, Tablo 4.5.'te sahne provası aşaması ve Tablo 4.6.'da ilk gösterime yönelik prova aşaması görülebilir.

Tablo 4.4. Bertolt Brecht'in sahneleme öncesi çalışma aşaması (Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 132)

1	Oyunun çözümlenmesi	Oyunun getirdiği toplumsal değer taşıyan bilgi ve etkiler? Öykünün yarım sayfalık özeti. Öyküyü tek tek olay bölümlerine ayırmak. Öyküyü sürdüren önemli olayları (düğüm noktalarını) saptamak. Olaylar arasındaki bağlantıları incelemek. Olayların kurgusunu incelemek. Öykünün anlatımını kolaylaştıracak ve toplumsal anlamını açığa çıkaracak araç ve yolları düşünmek.
2	Çevre düzeninin ilk irdelenişi	Çevre düzeni için temel fikir. Birlikli bir çözüm var mı? Tek tek perdelerin ve sahnelerin dekorları. Öykü bölümlerini, gruplamaları ve ana figürlerin tutumlarını veren sahne eskizlerinin çizimi.
3	Rol dağılımı	Baştan kesinlemeden ve oyuncuların çeşitli rolleri oynama isteklerini gözetleyerek.
4	Okuma provası	İfade ve karakter odaklı değil bilgilenme odaklı okumalar. Oyun çözümlemesinin ortaya serilişi.

Sahneleme öncesi çalışma aşamasının ilk adımı olan oyunun çözümlenmesi, bir önceki başlık kapsamında yapılmıştır.

Soruşturmanın yürütüldüğü mahkeme salonunun, uygulamanın gerçekleştirildiği mevcut salon olduğu varsayımıyla, uygulamada çevre düzeni, gösterimin planlandığı Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Erol Keskin Dans Salonu'nun doğal düzenidir. Sahne boş bir alandır. Salonda var olan ışık kaynakları kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, bir adet beyaz masa, anlatıcının önceden hazırlanmış olduğu varsayılan

sunumunda kullanacağı aksesuarlar ve projeksiyon cihazı, dekor ve aksesuarlar olarak salona taşınmıştır. Oyuncu tek kostüm kullanmaktadır. Çevre düzeni sayılan araçlardan ibarettir.

Rol dağılımı, tek kişilik bir anlatı denemesi olan bu uygulamanın kapsamı dışındadır. Okuma provaları, uygulama metninin çözümlenmesi, sahne tasarım bileşenleri hakkında fikir üretilmesi ve metinde yer alan karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumları belirleme amaçlı yapılmıştır.

Bu adımların atılmasının ardından sahne provası aşamasına geçilmiştir. Tablo 4.5. ve Tablo 4.6.'da bulunan aşamalar ve adımlar, uygulamanın gereksinim duyduğu ölçüde mümkün olduğunca uygulanmıştır. Provaların detaylarına dair bilgi Ekler bölümünün ikinci eki olan prova günlüklerinde yer almaktadır.

Tablo 4.5. Bertolt Brecht'in sahne provası aşaması (Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 132-133)

5	Yerleştirme provası	Olayların, yaklaşık ve geçici yerleştirme ve hareketlerle tasarlanması (Kimi noktalarda ince prova). Oyuncular içlerinden geldiği gibi prova yapar. Cümlelerin tutumlar ve tavırlarla birlikte vurgulanması. Karakter belirebilir ama bu dikkate alınmaz.
6	Dekor provası	Yerleştirme provalarında elde edilenler üzerinden dekor taslaklarının sahne üzerinde sınanması (Oyuncular dekorla ne kadar erken çalışmaya başlarsa o kadar iyidir). Bu noktadan sonra aksesuarsız prova yapılmaz.
7	Ayrıntı provaları	Her ayrıntının (tempo düşünülmezsizin) çalışılması. Oyuncunun, kendi figürünün tutumunu oluşturmaya, karakterini tanıması (öteki oyuncularla ilişki içinde). Ana olaylar biçimlenmeye başlayınca özel bir incelikte 'geçişlerin' provaları.
8	Ayrıntı provaları	Ayrıntı provalarında ayrılmış olan detaylar birleştirilerek (tempo düşünülmezsizin) akışa kavuşturulur.
9	Kostüm ve makyajın saptanması	Gruplamalar belirmiş ve figürlerin karakterleri ortaya çıkmışsa, kostümlerin yapımına başlanması ve makyajların belirlenmesi.

Tablo 4.6. Bertolt Brecht'in ilk gösterime yönelik prova aşaması (Brecht, Berliner Ensemble, 1994, s. 134)

10	Genel kontrol provaları	Oyunun getirdiği toplumsal değer taşıyan bilgi ve etkiler sahnede yansıyor mu? Öykü bütün ve eğlenceli anlatılıyor mu? Dönüm noktaları gerçekleşiyor mu? Bu aşamada sonda, büyüteç ve törpü çalışması yapılması. Fotoğraflardan gruplamaların kontrol edilmesi.
----	-------------------------	---

[Tablo 4.6. (Devam) *Bertolt Brecht'in ilk gösterime yönelik prova aşaması*]

11	Tempo provaları	Sahne sürelerinin belirlenmesi. Kostümlü yapılmalıdır çünkü kostümün yavaşlatıcı etkisi vardır.
12	Esas ve genel provalar	
13	Tespit provaları	Suflörsüz, değinmeler ve tavırlardan ibaret çok hızlı akış provaları.
14	Ön oynanışlar	Seyircinin tepkisinin ölçülmesi.
15	Prömiyer	Bu oyunda, oyuncuların kontrolden uzak serbestçe hareket edebilmeleri için rejisör bulunmaz.

4.2.1. Oyunculuk

4.2.1.1. Anlatıcı

Günümüzde yaşayan ve kendini T. K. olarak tanıtan otuzlu yaşlarındaki anlatıcı, kayıp savaş suçlusı Yozef Şvayk'ın tanığı sıfatıyla ifade vermeye çağrılan Vanyek'in büyük torunudur. Vanyek, anlatıcının annesinin dedesidir. Anlatıcı, büyük dedesinin sözcüsü olarak, jüri varsayımıyla konumlandırılan seyirciye ifadesini vermek üzere sahnededir. Bu noktada, T. K. kısaltmasında, T harfinin tanık sözcüğünü ifade ettiğini ve K harfinin herhangi bir anlamı bulunmadığını belirtmek gerekir. Benzer şekilde, Vanyek'in anlatıcının annesinin dedesi olması ile akrabalık bağı dışında herhangi bir anlam üretimi hedeflenmemiştir.

Çalışmada, anlatıcının oluşturulmasında psikolojik boyutlarıyla bir karakter yaratılması ve bu karakterin canlandırılması hedeflenmemiştir. Anlatıcının temel motivasyonu, jüri üyelerini sıradan bir vatandaş olan Şvayk'ın yüz yıldan uzun bir süredir aranıyor olmasının anlamsızlığına ikna etmektir. Anlatıcıya göre asıl soruşturulması gereken, sıradan vatandaşlık / ayrıcalıklı vatandaşlık diyalektikidir.

Bu çalışmanın yazarı olan araştırmacı-oyuncunun, oyunculuk araştırmasında bir araç olarak kullandığı anlatıcı aracılığıyla hedefi, olayların nasıl tarif edilebileceğini ve olaylarda taraf olan karakterlerin nasıl alıntılanabileceğini keşfetmektir. Bu noktada, Brecht'in oyunculuk yaklaşımından sapmamak adına, Bulgular bölümü tüm sahne provalarında hazır bulundurulmuş ve gerek duyulduğunda bulgularan verilere başvurulmuştur.

Anlatıcı, uygulama metnini oluşturan beş episodda anlatılan olaylarda taraf olan 13 farklı karakteri alıntılar. Çocukken büyük dedesinden dinlediklerine ve Vanyek'in not defterine dayanarak, temelde, bu karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları

tutumları gösterir. Anlatıcının uygulamada alıntılacağı karakterler, bulundukları episodlarla birlikte Tablo 4.7.'de görülebilir.

Tablo 4.7. *Uygulama metninde alıntılanan karakterler*

Episod	Sahne adı	Sahne de alıntılanan kişiler
Ön oyun		
1	Bir meyhane olayı.	Şvayk Bretschneider Palivets
2	Birkaç karakol olayı.	Şvayk Palivets Sorgu Polisi
3	Öğleden sonraları iki sokak olayı.	Şvayk Polis Komiser
4	Bir ziyaret olayı.	Makuna Pokorni Kovarik Kotatko Şvayk Dr. Grünstein Barones von Botzenheim
5	Bir üniforma olayı.	Hâkim Şvayk

4.2.1.2. Şvayk

Yaroslav Hašek, Aslan Asker Şvayk'ın ilk cildine yazmış olduğu önsözde, sıradan bir vatandaş olduğunu vurguladığı Şvayk karakterini şu özellikleriyle tanımlar:

Büyük dönemler, büyük insanlar yaratır. Ama Napoléon'un tarihteki göz kamaştırıcılığından yoksun, gösterişsiz, kimsenin tanımadığı kahramanlar da vardır. Bu adsız kahramanları yakından tanıdığınızda, Büyük İskender'in görkemini bile gölgede bıraktıklarını görürsünüz. Bu günlerde, Prag sokaklarında, büyük yeni çağ tarihinde ne kadar önemli bir yer tutacağından habersiz, etliye sütlüye karışmadan, kendi halinde dolaşıp duran kılıksız bir adama rastlayabilirsiniz. Bir söyleşi koparabilmek için ardında koşan gazeteciler yoktur. Adını soracak olursanız, tüm alçakgönüllülüğüyle, 'Benim adım Şvayk...' diyecektir. Evet, bu sessiz sakın, yüzü yerde, üstü başı dökülen kahraman, Aslan Asker Şvayk'tan başkası değildir (...) Şvayk, Herostratus çatlağı gibi, sırf gazetelere ve okul kitaplarına geçmek için Ephesos'taki Artemis Tapınağı'nı yakmaya kalkışanlardan değildir (Hašek, 2006a, s. 25).

Aynı önsözün devamında yazar, eserinin yaşamın trafik akışından kesitler sunduğunu vurgular:

Bu roman, salon efendiliği ya da kibar sosyete ağzı öğreten bir ders kitabı değil. Belirli bir zaman kesitinin tarihsel resmi. Gerçekten kullanılan ağır bir sözü, kullanılması gereken yerde hiç çekinmem kullanırım. Kibar ve yapmacık sözleri, yaldızlı ve tumturaklı lâfları ise

sahteciliğin en aptalcası olarak görürüm. Bu tür sözler parlamentoda da kullanılır (...) Sert, ağır sözlerin kullanıldığı gündelik dilden ürkenler korkaklardır, onların dudağını uçuklatan gerçek hayattır çünkü; kültür ve ahlâka en çok zarar verenler, bu düşkün yaratıklardır. Bunlar, tüm ulusun bir çıtkırıldımilar ordusuna dönüşmesini, Aziz Aloysius gibi birer sahte kültür otuzbircisi olup çıkmasını isterler (...) Böyleleri, herkesin önünde kaba sözlere öfkeyle karşı çıkarlar, ama umumî helâlara gidip duvarlardaki tosun edebiyatını okumaktan büyük bir zevk alırlar (Hasek, 2006a, s. 229-230).

Bu çalışmada Şvayk karakteri, diğer sıradan vatandaşların aksine, savaş olgusuna karşı bir tepki vermeyen, savaşı sıradan bir olgu olarak değerlendiren ve ancak düşüncelerinin nesnelliğini sorgulamadan konuşan ve konuşmayı çok seven bir karakter olarak yorumlanmıştır. Şvayk, çalışmada, başından geçen tüm olaylara karşı safça tepkiler veren bir karakterdir.

Bertolt Brecht (1997, s. 177), 1955 yılında Şvayk karakteri için şu tanımlı yapmıştır: “Figür, suçsuzlukla zekâ arasında durur. Schwejk, basit, nahif bir insandır, ama zekidir”.

Bu çalışmanın yazarı olan araştırmacı-oyuncu, Michael Chekhov Yönteminde Hayali Beden ve Aslan Asker Şvayk Örneği başlıklı yüksek lisans tezinde, ilk gösterimi 3 Ekim 2015 tarihinde yapılmış ve Yunus Emre Bozdoğan’ın yönetmiş olduğu Eskişehir Şehir Tiyatroları yapımı Aslan Asker Şvayk yorumundaki oyunculuk yaklaşımını, Chekhov’un hayali beden kavramını odağa alarak inceler.

Bu çalışmada, Şvayk karakterine dair farklı görüşler elde edebilmek adına, söz konusu teze yeniden dönülerek yönetmen Bozdoğan ve Şvayk karakterini oynayan oyuncu Sermet Yeşil ile yapılan röportajlar yeniden gözden geçirilmiştir. Yönetmen Bozdoğan’ın Şvayk yorumu, karakterin saflığı üzerinden yapılmıştır:

Şvayk karakterinin öncelikle yurt dışındaki tanıtımı: iri yarı, şişman, koca burunlu ve aptal görünümlüdür. Hatta bu; yurt dışında bardak kupası olsun, tişörtleri olsun... Şvayk’ın ünlü olduğu, kültürel anlamda bilinen yerlerde –Balkanlarda- bu şekilde tasvir edilir. Kurnazlığı daha gizlidir burada. Görünüşü aptal, hımbıldır. Ben aptallıktan çok saflığını göstermek istedim. Sermet’in rolü oynaması düşünüldüğünde, benim düşündüğüm duruma daha yakın olduğunu hissettim. Yani ille iri yarı ve göbekli, aptal bir görüntüsü olması gerekmiyor. Kurnazlığın biraz daha ön planda olduğu ama yüreğinin saf ve naif olduğunu ortaya çıkartmak daha doğrudur (Karaburun, 2019).

Yeşil ise Bozdoğan’ın yorumuna katkı sunar şekilde, Şvayk karakterini temelde saflık niteliği ile değerlendirmiştir:

Aslan Asker Şvayk (...) etliye sütlüye bulaşmayan, herhangi bir siyasi, politik bir duruşu olmayan, tamamen yalıtılmış, apolitik ve bu anlamda, kendi karakteri olarak da biraz saf, -

tırnak içinde- biraz da çokbilmiş... Yani, kararlarını tek başına vermiyor. Net, vermiyor. Onları önce fark ettim karakterde, Şvayk'ta. Bunlar birtakım niteliklere yönlendirdi beni. Mesela ilginç bir gülümsemesi vardı; saf bir gülümsemesi vardı. Nitelik olarak çok temizdi o gülümseme. Çünkü kirlenmemiştii, çocuk gibiydi (...) Her karşılaştığı hikâyede, her halin içinde, bu temiz ve saf yerden yaklaşıyordu (Karaburun, 2019)

Hašek, Brecht ve söz konusu yapımın yönetmeni Bozdoğan ile oyuncusu Yeşil'in Şvayk karakteri hakkındaki görüşleri, araştırılmak üzere sahne provalarında kullanılmıştır. Ancak hem Şvayk hem alıntılanan diğer 12 karakter için son düzeltmelerin yapılmasında, Hašek'in görüşleri ve Yozef Lada'nın çizimleri temel alınmıştır. Aşağıda yer alan Görsel 4.2. ve Görsel 4.3.'te Şvayk karakterine referans olan Lada'nın çizimleri görülebilir.



Görsel 4.2. Yozef Lada'nın çizimi: Yozef Şvayk cepheye giden trenden atlayıp kaybolur (Hašek, 1973, s. 239)



Görsel 4.3. Yozef Lada'nın çizimi: Kayıp Yozef Şvayk ve ondan sorumlu sarhoş asker cepheye döner (Hašek, 1973, s. 278)

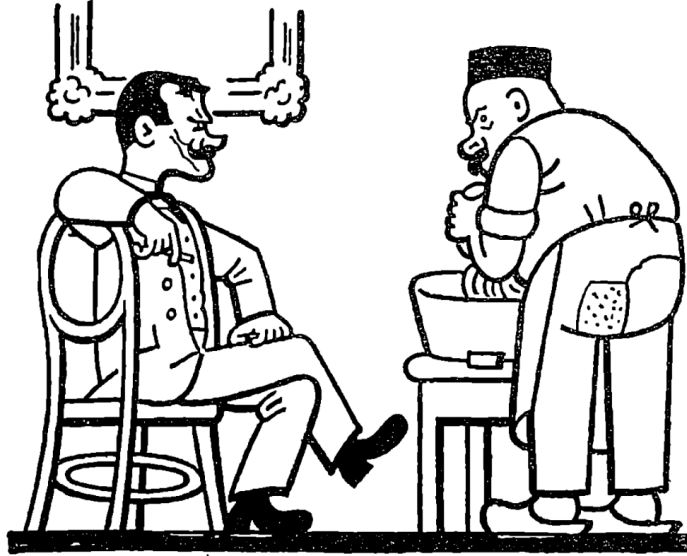
4.2.1.3. Sıradan vatandaşlar

1. ve 2. episodlarda alıntılanan Bay Palivets, 1. episodda alıntılanan Bretschneider, 2. episodda alıntılanan Sorgu Polisi, 3. episodda alıntılanan Polis ve Komiser, 4. episodda alıntılanan Dr. Grünstein, 4. episodda alıntılanan asker kaçakları Makuna, Pokorni, Kovarik ve Kotatko ve 5. episodda alıntılanan Hâkim olmak üzere toplam 11 karakter sıradan vatandaşlar başlığı altında sınıflandırılmıştır.

Bay Palivets, Kupa Meyhanesi'nin sahibidir. Meyhanesinde asılı duran İmparator Hazretleri'nin resmini, üstüne sinekler pislediği için kaldırdığını beyan etmesi nedeniyle Bretschneider tarafından gözaltına alınır. İlk episodun girişinde etliye sütlüye bulaşmayan sıradan bir vatandaş olarak tanıtılan karakter, Bretschneider'in gözaltı kararına önce şaşırır ve daha sonra, gözaltına alındığı için korkar. Hašek, romanın ilk bölümü için yazmış olduğu sonsözde, Palivets'in savaş sonrası durumunu açıklar:

Palivets'in hâlâ hayatta olduğunu belirtmek isterim. Hapiste geçirdiği savaştan sağ çıktı ve hiç değişmedi (...) Kitabımda yer aldığını öğrenince beni görmeye geldi; bu ilk bölümün yirmiden fazla nüshasını satın alıp dostlarına dağıtarak okunmasına katkıda bulundu. Kendisini yazmam ve küfürbazlığıyla nam salmış biri olarak tanıtmam, ona gerçekten keyif vermişti (Hašek, 2006a, s. 230).

Aşağıdaki Görsel 4.4.'te Palivets ve onu gözaltına alan Bretschneider görülebilir.



Görsel 4.4. *Yozef Lada'nın çizimi: Kupa Meyhanesi'nde sağda Palivets, solda Bretschneider (Hašek, 1973, s. 11)*

Bretschneider ise sonradan Alman olduğu anlaşılan, devlet güvenlik örgütünde görevli bir sivil polistir. Uygulamada Bretschneider, tıpkı Vanyek gibi, ceketinin iç

cebinde bir not defteriyle dolaşan ve çevresinde işlenen suçları not alan bir gizli polis olarak yorumlanmıştır. Bu nedenle diğer insanlara karşı meraklıdır. Onların hata yapmasını bekleyen bir yapıdadır. Suç teşkil eden sözler duyduğunda önce şaşırır ve daha sonra, bir tür korkuyla, görevi gereği bunları not eder.

Hašek, Bretschneider'in savaş sonrasında yaşamını yitirdiğini belirtir: “Eski Avusturya’da gizli polis örgütünde çalışan Bretschneider sizlere ömür; ama onun gibiler bugün de Çekoslovakya Cumhuriyeti’nde kol geziyor. Milletin neler konuştuğunu öğrenmek için meraktan çatlıyorlar (Hašek, 2006a, s. 231)”.

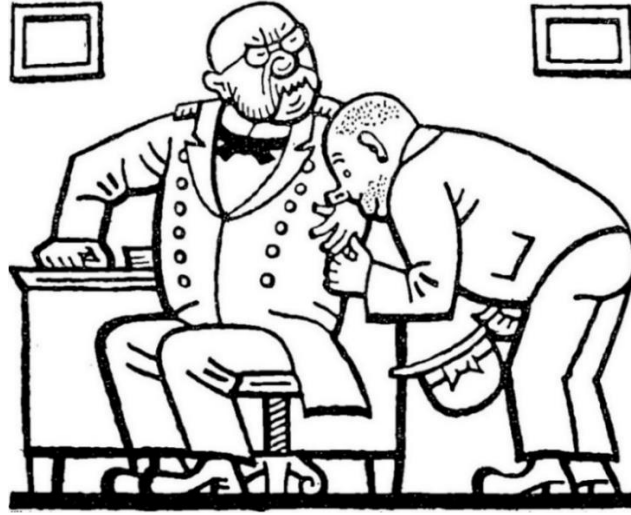
Görsel 4.4.’te ve Görsel 4.5.’te, Lada’nın referans alınan Bretschneider çizimleri görülebilir.



Görsel 4.5. *Yozef Lada’nın çizimi: Kupa Meyhanesi’nde solda Bretschneider, sağda Yozef Şvayk (Hašek, 1973, s. 13)*

Sorgu Polisi, Polis ve Komiser karakterleri, I. Dünya Savaşı’nın ilan edilmesiyle birlikte, ikinci bir emre kadar ayrıcalıklı vatandaşlar tarafından onlara verilen görevleri hakkıyla yerine getirmek zorunda olan devlet görevlileri olarak yorumlanmıştır. Polisler, kendileri gibi sıradan vatandaşların sürekli gözaltına alınmaya başlamasından yorulmaya ve onları en hızlı şekilde adalet kurumuna yönlendirmeye uğraşmaktadır. Dolayısıyla hızlı hareket etmek ve çabuk düşünerek karar vermek durumunda kalan karakterlerdir.

Bir sonraki sayfada yer alan Görsel 4.6.’da tüm polislere referans alınabilecek olan, Lada’nın Komiser çizimi görülebilir.



Görsel 4.6. Yozef Lada'nın çizimi: Solda Komiser, sağda Yozef Švayk (Hašek, 1973, s. 46)

Dr. Grünstein, Prag Garnizon Hapishanesi Başhekimi'dir. Her sabah koğuşları denetleyerek; askerden kaçmaya çalışan sıradan vatandaşlara bir yıldırma tekniği olarak mide yıkaması ve lavman cezaları dağıtır. Ancak bir Alman arşidüşesi olan Barones von Botzenheim'ın Švayk'ı ziyaret etmeye geleceği haberi verildiğinde korkudan eli ayağına dolaşır. Aşağıda yer alan Görsel 4.7.'de Lada'nın karakterle ilgili referans alınan çizimi görülebilir.



Görsel 4.7. Yozef Lada'nın çizimi: Prag Garnizon Hapishanesi'nde solda Yozef Švayk, ortada onunla ilgilenen Dr. Grünstein (Hašek, 1973, s. 75)

Makuna, Pokorni, Kovarik ve Kotatko askerden kaçabilmek için günübirlik çözümler arayan asker kaçaklarıdır. Tek motivasyonları o güne özgü yeni bir hastalık icat etmektir. Garnizon hapishanesinin tüm rütbeli askerlerine ve Başhekim Dr. Grünstein'a karşı büyük bir korku beslemektedirler. Sağlık açısından Şvayk ile birbirlerine benzerler.

Hâkim, Şvayk'ın idam cezası kararını verecek olan askeri komutandır. Uygulamada, hiçbir karakter niteliği vurgulanmayan, son derece nötr bir karakter olarak ele alınmıştır. Şvayk'ı idamla cezalandırmaya eli mahkumdur.

4.2.1.4. Ayrıcalıklı vatandaş

4. episodda alıntılanan Barones von Botzenheim, tek başına ayrıcalıklı vatandaş başlığı altında sınıflandırılmıştır. Onun dahil olmasıyla birlikte sunumun atmosferi değişir. Temel tartışma, bu karakterin Prag Garnizon Hapishanesi'ni ziyaret etmesiyle yapılır.

Barones von Botzenheim, Alman bir arşidüştür. Şvayk'ı gazetede savaşa gitme arzusuyla haykırırken görmüştür. Onu ziyaret ederek onunla birlikte gazetelere tekrar manşet olmanın savaş propagandasında faydalı olacağını düşünmüştür. Cephede bulunmadığı ve bulunmayacağı için herhangi bir korku taşımamaktadır. Saf değildir. Tersine, yukarıda tarif edildiği gibi, planlar kurarak yaşamını sürdürmektedir.

Bir sonraki sayfada yer alan Görsel 4.8.'de karakterle ilgili referans alınan Lada'nın çizimi görülebilir.



Görsel 4.8. Yozef Lada'nın çizimi: Prag Garnizon Hapishanesi'nde solda Yozef Şvayk, ortada onu ziyaret eden Barones von Botzenheim (Hašek, 1973, s. 73)

4.2.2. Sahne tasarımı

Uygulamanın sahne tasarımı fikirleri oluşturulurken, öncelikli olarak, dekorun oyunculuk araştırmasına hizmet edecek nitelikte ve taşınabilir malzemelerden kurulması gerektiği düşünülmüştür. Bertolt Brecht'e göre taşınabilir malzemelerle oluşturulan bir sahne tasarımı, seyircinin hayal gücünün devreye geçirilmesinde işlevseldir:

Sahnenin taşınabilir (mobil) öğelerle kurulması, çevremizi gözlemlemede uyulan yeni bir yöntemden kaynaklanmaktadır. Öyle bir yöntem ki, çevreyi değiştirici ve değişken bir faktör olarak ele alır, oynak tutarlılığı içinde çelişkilerle dolu bir gözle görür. Hayalinden dekorun kimi öğelerini atıp yerlerine başkalarını geçirme, yani bir montaj eylemini gerçekleştirme gücüyle donatılmaya çalışılır seyirci. (Brecht, 2011, s. 85).

Bir malzemenin üretim amacından farklı bir amaçla değerlendirilebiliyor oluşu fikri, yukarıdaki tasarım düşüncesi ile uyum içerisindedir. Bu düşüncelerden hareketle, dekor aşağıda tarif edildiği gibi tasarlanmıştır.

Sahne üzerinde, anlatıcının iki işlevde kullanacağı beyaz bir masadan başka bir dekor parçası yoktur. Masanın ilk işlevi, olayların geçtiği farklı mekânlar oluşturulurken bu masanın bar taburesi, ranza veya sandalye gibi kullanılabilmesidir. Diğer işlevi, projeksiyon cihazının konumlandırılabilceği bir zemin sağlamasıdır. Fonda projeksiyonun yansıtılacağı siyah bir perde ya da siyah duvar bulunmaktadır.

Siyah fon ve beyaz dekor parçasının yanı sıra, romanın ilk anda çağrıştırdığı kırmızı ve koyu yeşil renklerin sahne tasarımına dahil edilmesi gerektiği düşünülmüştür. Kırmızı, sıradan ya da ayrıcalıklı olsun, her insanın damarlarında taşıdığı kanın rengidir. İnsanlar arasındaki eşitliği temsil eder. Koyu yeşil ise, sıradan vatandaşların bir gün muhakkak giyeceği askeri üniformayı temsil eder. Dolayısıyla, koyu yeşil renk kostüm tasarımında ve kırmızı renk, projeksiyon tasarımında kullanılmıştır.

Dekor ve aksesuarların amacı, Brecht'e göre, değişim hâlindeki dünyanın kopyalanarak sahne üzerinde yeniden üretilmesidir:

Yeni oyunlarda dekoratör, bazen sahne zemininin yerine yürüyen yolu, arka plan yerine bir film perdesini, yan kulisler yerine bir orkestrayı geçirir. Sahnenin tavanını inip çıkan asansörleri taşıyacak bir yere dönüştürür, oyun alanının kendisini seyirci salonunun orta yerine çekip alır gerektiğinde. Üzerine düşen görev, seyircilere dünyayı göstermektir. Ortada bir neden yokken hiçbir şeyi durağanlık içinde bırakmaz, hiçbir şeyi de durup dururken devingen duruma geçirmez; çünkü dünyanın kopyalarını sunar seyircilere, ilgili dünya da bazıları henüz ele geçirilememiş birtakım yasalara göre devinir; ama dünyanın devinimini yalnız dekoratör değil, onun dünyaya ilişkin kopyalarını seyredenler de görür (Brecht, 2011, s. 68-69).

Ancak dekorun gerçekleştirilmesi son ana bırakılmamalıdır:

Genel olarak oyuncular provalara başlamadan, daha doğrusu ‘bu provaların başlayabilmesi için’ dekorun saptanması yoluna gidilir. Yeter ki ilgili dekor kendine özgü bir hava taşıyıp seyircide belirli izlenimler uyandırsın, olay yeri somut biçimde dile getirilsin, başka şey aranmaz dekorda (Brecht, 2011, s. 70).

Bu düşünceden hareketle, sahne provaları, uygulamada kullanılacak olan masa ile benzer boyutlarda bir masa ve tiyatro depolarında bulunan, herhangi bir oyunda kullanılmayan ve uygulamada kullanılabileceği düşünülen aksesuarlarla birlikte yapılmıştır.

4.2.3. Projeksiyon tasarımı

Brecht uyarlamasının Şvayk’ın Hitler’le Tarihi Karşılaşması şeklinde Türkçeye çevrilen Arif Çağlar çevirisinde, oyunun sahne tasarımı ile ilgili Brecht’in verdiği yönergede korku masalı vurgusu dikkat çekicidir: “Ara oyunlar korku masallarındaki gibi olmalıdır. Burada bütün Nazi hiyerarşisi sahnelenebilir (Brecht, 1976, s. 127)”.

Bu uygulamanın projeksiyon tasarımında, Nazi hiyerarşisi olmasa da, savaş atmosferinin sıradan vatandaşlar üzerinde yaratmış olduğu korkunun çizimler ve yazılar ile vurgulanabileceği düşünülmüştür.

Kurgusal tanık Vanyek’in not defterinde yer alan çizim ve notların, dijital ortama aktarıldığı varsayılmıştır ve aktarılan bu veriler uygulamada projeksiyon cihazıyla fona yansıtılmaktadır. Siyah-beyaz başlayan çizimler, savaş süreci ilerledikçe kırmızıyla kaplanmaktadır.

Çizim ve notlar dışında, Vanyek’in not defterinde yer almayan bir video kolajı, anlatıcının sunumuna eklenmiştir. Sıradan vatandaş / ayrıcalıklı vatandaş tartışması, bu video ile vurgulanır. Geçmişten günümüze uzanan video kolajında, ayrıcalıklı vatandaşların sıradan vatandaşlar üzerinde kurdukları tahakküm gösterilmektedir.

Projeksiyon tasarımında temel hedef, seyircinin ortaya konulan durumlarla ilgili düşünsel bir aktivite içerisine yönlendirilmesini sağlayabilmektir:

Sahnenin başına konup seyircinin ‘Ne?’ sorusundan ‘Niçin?’ sorusuna yönelmesini sağlayacak başlıkların kullanılması, sahnedeki olaylarla karşıtlık içindeki projeksiyonlardan yararlanılması, ışıldakların 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 (Brecht, 2011, s. 107).

Aşağıda yer alan Tablo 4.8.’de uygulamada yer alan projeksiyon görsellerinin değişim tablosu görülebilir.

Tablo 4.8. Uygulamada projeksiyon değişimleri

Numara	İçerik	Geçiş	Sahne
Projeksiyon 1	<u>Yazı 1</u>	Anlatıcı ‘Yozef Şvayk’a dair tüm bildiklerimi sizinle paylaşacağıma, siz değerli jüri üyeleri önünde yemin ederim...’ dedikten sonra.	Ön Oyun
Projeksiyon 2	<u>Çizim 1</u>	Anlatıcı ‘Affedersiniz, burayı bir meyhaneye çevirebilir misiniz? Şu ve şu ışıkları açarak? diğerlerini kapatabilirsiniz,’ dedikten sonra.	1 Bir meyhane olayı.
Projeksiyon 3	<u>Yazı 2</u>	Anlatıcı ‘Ama Vanyek bunu fark ediyor -ki o da kendi defterine not alıyor,’ dedikten sonra.	1 Bir meyhane olayı.
Projeksiyon 4	<u>Beyaz ekran</u>	Anlatıcı ‘Vanyek, arkadaşı ve Şvayk takılıyor peşine Bretschneider’in, meyhaneden çıkıyorlar... Önceki ışığa dönebilir miyiz?’ dedikten sonra.	1 Bir meyhane olayı.
Projeksiyon 5	<u>Çizim 2</u>	Anlatıcı ‘diyor Şvayk... Çıkıyorlar koridora,’ dedikten sonra.	2 Bir karakol olayı.
Projeksiyon 6	<u>Yazı 3</u>	Anlatıcı ‘Vanyek, ertesi gün evine döndüğünde hem bu koridoru çizmiş hem de Şvayk’ın suçlarını not almış,’ dedikten sonra.	2 Bir karakol olayı.
Projeksiyon 7	<u>Beyaz ekran</u>	Anlatıcı ‘Ee ne demişler... Erken kalkan yol alır, er evlenen döl alır! Işık!’ dedikten sonra.	2 Bir karakol olayı.
Projeksiyon 8	<u>Çizim 3</u>	Anlatıcı ‘Bu bildiri okunurken Vanyek de orada. Kalabalığın arasında...’ dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
Projeksiyon 9	<u>Çizim 4</u>	Anlatıcı ‘Bir hafta içerisinde sağlık muayenesinden geçmesi gerektiğini bildiren emir geldiğinde, Vanyek’in Kupa Meyhanesi’ne gitmekten başka bir çaresi yok,’ dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
Projeksiyon 10	<u>Çizim 5</u>	Anlatıcı ‘Tanıdık bir ses... Kalabalığı yararak ilerliyor Vanyek. Odakta Şvayk var...’ dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
Projeksiyon 11	<u>Yazı 4</u>	Anlatıcı ‘Ertesi gün gazetelerde haber oluyor Şvayk: Resmi Gazete’de ‘Kötürüm, Ama Yurtsever’ başlığıyla ana sayfada... Şu yazıyor...’ dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
Projeksiyon 12	<u>Çizim 6</u>	Anlatıcı ‘Aslan Asker Şvayk’ın kim olduğunu merak eden bir arşidüşesle karşılaşacaklarmış... Bir sürü asker kaçağı varmış koğuştta, deftere göre,’ dedikten sonra.	4 Bir ziyaret olayı.

[Tablo 4.8. (Devam) *Uygulamada projeksiyon değişimleri*]

Numara	İçerik	Geçiş	Sahne
Projeksiyon 13	<u>Video</u> : Güncel koşullarda ayrıcalıklı insanlar kolajı.	Anlatıcı ‘Fırılıyorlar yataklara... Işığı kapatabilir miyiz?’ dedikten sonra.	4 Bir ziyaret olayı.
Projeksiyon 14	<u>Kırmızı ekran</u>	Anlatıcı ‘Ve arşidüşes ordusuyla birlikte, içeri girdiği hızla dışarı çıkıyor... Işıık!’ dedikten sonra.	4 Bir ziyaret olayı.
Projeksiyon 15	<u>Çizim 7</u>	Anlatıcı ‘İşte onunla ilgili öğrendiklerimi şimdi bu sayfalara yazıyorum heyecanla... Şvayk, Rus üniforması giymekle yargılanıyor. O farkında değil ama istenen ceza idam!’ dedikten sonra.	5 Bir üniforma olayı.

4.2.3.1. Çizimler

Uygulamada projeksiyon çizimleri Pınar Bekaroğlu Ciotta⁷³ tarafından yapılmıştır. Aşağıda, çizere verilen yönergeler oldukları gibi yazılmıştır.

Görsel 4.9.’da Çizim 1 görülür: Kupa Meyhanesi’nde solda Bay Palivets, sağda Bretschneider ve ortada Şvayk. Yukarıda asılı boş bir çerçeve. Siyah-beyaz.



Görsel 4.9. Çizim 1: Projeksiyon 2

Görsel 4.10.’da Çizim 2 görülür: Karakol koğuşu. Ortada Şvayk ve iki yanında iki polis sırtı dönük. Sağ ve solda yer alan parmaklıklardan koridora doğru uzayan, bağıırıp çağırır erkekler. Siyah-beyaz.

⁷³ Eskişehir Şehir Tiyatroları’nda oyuncu ve serbest çizer.



Görsel 4.10. Çizim 2: Projeksiyon 5

Görsel 4.11.'de Çizim 3 görülür: Sokak. Savaş ilan edildiğini bildiren bildiriye dinleyen kalabalık ve tam ortada coşkulu Şvayk. Şvayk'ın iki kolunda polisler. Bildiriye okuyan polis, kanın akmaya başlamasını andırır şekilde kırmızı. Kalanı siyah-beyaz.



Görsel 4.11. Çizim 3: Projeksiyon 8

Görsel 4.12.'de Çizim 4 görülür: Kupa Meyhanesi'nde Bayan Palivets ve Şvayk. Ortada asılı duran çerçeve bu sefer dolu: İmparator Hazretleri'nin kırmızı renkli portresi. Kalanı siyah-beyaz.



Görsel 4.12. Çizim 4: Projeksiyon 9

Görsel 4.13.'te Çizim 5 görülür: Sokak. Kalabalık ve kalabalığın tam ortasında Şvayk. Coşkuyla Belgrad'a gidip savaşmak arzusunda olduğunu bağırmaktadır. Tekerlekli sandalyede, iki elinde koltuk değnekleri, askeri üniforma giymiştir. Onu itense yaşlı Bayan Müller. Barones von Botzenheim'ın Şvayk'ın vatanseverliğini öğrenmesine neden olacak olan gazeteci kırmızı renkli. Kalanı siyah-beyaz.



Görsel 4.13. Çizim 5: Projeksiyon 10

Görsel 4.14.'te Çizim 6 görülür: Garnizon hapishanesi koğuşu. Ranzalara uzanmış bir sürü asker. Şvayk ortada. Kırmızı etrafa yayılmaya başlamış. Siyah-beyaz.



Görsel 4.14. Çizim 6: Projeksiyon 12

Görsel 4.15.'te Çizim 7 görülür: Şvayk askerlerin gözü önünde yargılanırken. Kırmızı iyiden iyiye etrafı sarmış. Yine de siyah-beyaz.



Görsel 4.15. Çizim 7: Projeksiyon 15

4.2.3.2. Yazılar

Uygulamada projeksiyon yazıları İngilizce'den Çekçe'ye Šimon Peták⁷⁴ tarafından çevrilmiştir. Not defterinde yer alan tüm yazılar Çekçe ve Türkçe çevirileriyle fona yansıtılmaktadır. Son yazı olan Çekçe gazete kupürü ise yalnızca özgün dilindedir. Yazının yalnızca başlığı Türkçe görülür.

⁷⁴ The Janáček Academy of Performing Arts'ta öğretim üyesi.

Tablo 4.9.'da yansıtılan yazıların içeriği görülebilir.

Tablo 4.9. Uygulamada projeksiyon yazıları

Numara	Yazı Numarası	Yazı (Çekçe ve Türkçe)	Sahne
Projeksiyon 1	<u>Yazı 1</u> Sunum başlığı	Yüz yıldan uzun süre önce kaybolan Yozef Şvayk'ın yaşayıp yaşamadığına ve eğer yaşıyorsa nerede olduğuna dair küresel çapta yürütülen soruşturma kapsamında tanık Vanyek K.'nın tarafımıza ifade vermek üzere çağrılmasına...	Ön Oyun
Projeksiyon 3	<u>Yazı 2</u> Defter sayfası	Tento přichozí vypadá jako imbecil. Právě teď je pan Palivets imbecil. Tajný policajt je imbecil, který si myslí, že skrývá, že je imbecil! Bu yeni gelen bir embesile benziyor. Bay Palivets de şimdi embesillik yaptı işte. Gizli polis embesilliğini gizlediğini sanan bir embesil!	1 Bir meyhane olayı.
Projeksiyon 6	<u>Yazı 3</u> Defter sayfası	Švejkovy zločiny - Velezrada - Urážka jeho císařské milosti a císařské rodiny - Obhajoba vraždy arcivévody Ferdinanda - Veřejné provokování Švayk'ın suçları: - Vatana ihanet - İmparator Hazretleri'ne ve ailesinin üyelerine hakaret - Arşidük Ferdinand'ın öldürülmesini doğru bulmak - Umuma açık bir yerde kışkırtıcı sözler söylemek	2 Bir karakol olayı.
Projeksiyon 11	<u>Yazı 4</u> Deftere yapıştırılmış Çekçe gazete kupürü	Mrzákovo vlastenectví Včera odpoledne byli kolemjdoucí v hlavních ulicích Prahy svědky scény, která je výmluvným svědectvím toho, že v těchto velkých a slavnostních hodinách mohou synové našeho národa stačit za ten nejlepší příklad loajality a oddanosti trůnu letitého panovníka. Jako bychom se takřka ocitli v dobách starých Řeků a Římanů, kdy se Mucius Scaevola vrhl do bitvy bez ohledu na svoji spálenou paži. Nejposvátnější city a sympatie včera šlechetně prokázal mrzák s berlemi, kterého na invalidním křesle tlačila jeho stařícká matka. Tento syn českého lidu se spontánně a vzdor svým neduhům rozhodl narukovat do války, aby položil svůj život i majetek za císaře. A pakliže jeho volání: „Na Bělehrad!“ našlo tak živý ohlas v pražských ulicích, dokazuje to pouze, jak skvělé příklady lásky k vlasti a císařskému domu pražané chovají. Kötürüm ama yurtsever	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.

4.2.4. Işık tasarımı

Alfred D. White'a (1978, s.47) göre, Brecht'in ışık kaynaklarının seyirci tarafından görünür olabileceği ihtimalini keşfi, Vsevolod Meyerhold'un 1930 yılında Berlin'e düzenlediği turnede gerçekleşir. Brecht'e göre: "Işıldakların açıkça sergilenmesi önemlidir, çünkü bunlardan hoş gitmeyen yanılsamaların doğmasını engellemede bir araç diye yararlanılabilir (Brecht, 2011, s. 89)".

Bu düşünceden hareketle, uygulamada ışık kaynaklarının açıkça gösterilmesinin yanı sıra, anlatıcının ışığı kontrol eden kişiyle doğrudan bir ilişki kurabileceği düşünülmüştür. Anlatıcı bu durumda niyetini açıkça belli eder: Anlatacağı olayın geçtiği mekânın vurgulanması için ışıktan yararlanır.

Uygulamanın gösterileceği mekânda var olan ışık kaynaklarının 7 adet şablona uygun şekilde yerleştirilmeleri ve derecelerinin ayarlanmalarıyla ışık tasarımı gerçekleştirilir. Bu 7 adet şablon, atmosfer oluşturmada anlatıcının yardımcıları konumundadır. Tablo 4.10.'da uygulamada kullanılan 7 ışık şablonunun değişimi görülebilir.

Tablo 4.10. Uygulamada ışık değişimleri

Numara	Işıklandırma	Geçiş	Sahne
Işık 1	Genel aydınlatma	Seyirci salona alınırken genel aydınlatma ve salon ışığı açıktır. Salon kapısı kapandıktan sonra salon ışığı kapanır.	Ön Oyun
Işık 2	Kupa Meyhanesi	Anlatıcı 'Affedersiniz, burayı bir meyhaneye çevirebilir misiniz? Şu ve şu ışıkları açarak? Diğerlerini kapatabilirsiniz,' dedikten sonra.	1 Bir meyhane olayı.
Işık 1	Genel aydınlatma	Anlatıcı 'Vanyek, arkadaşı ve Şvayk takılıyor peşine Bretschneider'in, meyhaneden çıkıyorlar... Önceki ışığa dönebilir miyiz?' dedikten sonra.	1 Bir meyhane olayı.
Işık 3	Koğuş	Anlatıcı 'Burayı bir koğuşa çevirebilir miyiz?' dedikten sonra.	2 Bir karakol olayı.
Işık 4	Sorgu	Anlatıcı 'Kapının biri koridora açılıyor, diğeri sorgu odasına. Üçünün üstüne kilitliyor kapıyı polisler...' dedikten sonra.	2 Bir karakol olayı.
Işık 3	Koğuş	Anlatıcı 'Sonra, bayılıyor... Gözlerini açtığında yine koğuşta Vanyek,' dedikten sonra.	2 Bir karakol olayı.
Işık 1	Genel aydınlatma	Anlatıcı 'Ee ne demişler... Erken kalkan yol alır, er evlenen döl alır! Işık!' dedikten sonra.	2 Bir karakol olayı.
Işık 5	Sokak	Anlatıcı 'Emniyet müdürlüğüne giden yol üzerinde Spalena Sokağı vardır,' dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki

[Tablo 4.10. (Devam) *Uygulamada ışık değişimleri*]

Numara	ışıklandırma	Geçiş	Sahne
ışık 4	Sorgu	Anlatıcı ‘Onun o kadar büyük bir suç işlemiş olabileceğini sanmıyormuş. Kafası pek çalışmadığına göre, kandırılmış olmalıymış,’ dedikten sonra.	sokak olayı. 3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
ışık 1	Genel aydınlama	Anlatıcı ‘Bunun üzerine komiser biraz homurdandıktan sonra salmış şvayk’ı. Sonra şvayk evine doğru yollanmış... (ışık masasına) Evet, ışığı...’ dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
ışık 2	Kupa Meyhanesi	Anlatıcı ‘Bir hafta içerisinde sağlık muayenesinden geçmesi gerektiğini bildiren emir geldiğinde, Vanyek’in Kupa Meyhanesi’ne gitmekten başka bir çaresi yok,’ dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
ışık 5	Sokak	Anlatıcı ‘Sonra Vanyek sağlık muayenesinden geçmek üzere askerlik şubesine doğru çakırkeyif yola çıkıyor. Bir sokağın kőbařını döndüğünde bir kalabalığa rastlıyor...’ dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
ışık 1	Genel aydınlama	Anlatıcı ‘O ilerledikçe peşindeki kalabalık çoğalıyor. Köşe başlarında polisler bu vatansevere selâm duruyorlar...’ dedikten sonra.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.
ışık 3	Koğuş	Anlatıcı ‘Aslan Asker şvayk’ın kim olduğunu merak eden bir arşidüşesle karşılaşacaklarmış... Bir sürü asker kaçağı varmış koğuşta, deftere göre,’ dedikten sonra.	4 Bir ziyaret olayı.
ışık 6	Karanlık	Anlatıcı ‘Fırılıyorlar yatalara... ışığı kapatabilir miyiz?’ dedikten sonra.	4 Bir ziyaret olayı.
ışık 7	Kırmızı + Sorgu	Anlatıcı ‘Ve arşidüşes ordusuyla birlikte, içeri girdiği hızla dışarı çıkıyor... ışık!’ dedikten sonra.	4 Bir ziyaret olayı.
ışık 6	Karanlık	Anlatıcı ‘Bugün bulunsa bugün boynuna urgan geçirilmek istendiğine göre şvayk belli ki hâlâ yaşıyor...’ dedikten sonra.	5 Bir üniforma olayı.

4.2.5. Ses tasarımı

Uygulamada, Türkçe konuşan anlatıcının sesi dışında Çekçe konuşan bir insan sesinin daha duyulması, anlatılan olayların dönemin Çekya’sında gerçekleştiğini vurgulamak adına bir yabancılaştırma tekniği olarak denenmiştir. Bu deneme, anlatıcı ve Vanyek dışında üçüncü bir kişinin daha Vanyek’in not defterinden haberdar olduğu düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Vanyek’in defteri, geçmişte Çekya’da yaşayan bu kurgusal üçüncü kişinin eline geçmiş ve o, Vanyek’in tanıklığını defter aracılığıyla öğrenmiştir. şvayk hakkında yüz yıldan uzun süredir yürütölen küresel soruştırma kapsamında ifadeye çağrılmış ve ifadesi sırasında ondan defterde yer alan yazıları

seslendirmesi istenmiştir. Böylece, bu kurgusal üçüncü kişinin, anlatıcının sunumu ile benzer bir sunumu geçmişte Çekya’da yapmış olması ihtimali oluşturulmuştur.

Bu düşünceden hareketle, sunum başlığı olarak kullanılan ilk yazı hariç olmak üzere, Vanyek’in defterinde yer alan üç yazının ses kayıtları yapılmıştır. Projeksiyon ile fona yansıtılan bu üç yazı, eşzamanlı olarak duyulur. Kayıtlar, Brno’da Erasmus değişim programı öğrencisi olarak bulunan Elmira Tuana Akçay’ın yardımıyla Karel Hegner⁷⁵ tarafından yapılmıştır. Tablo 4.11.’de ses kayıtlarının içeriği görülebilir.

Tablo 4.11. *Uygulamada ses kayıtları*

Numara	Yazı Numarası	Ses Kaydı	Sahne
Projeksiyon 3	<u>Yazı 2</u> Defter sayfası	Tento přichozí vypadá jako imbecil. Právě teď je pan Palivets imbecil. Tajný policajt je imbecil, který si myslí, že skrývá, že je imbecil!	1 Bir meyhane olayı.
Projeksiyon 6	<u>Yazı 3</u> Defter sayfası	Švejkovy zločiny - Velezrada - Urážka jeho císařské milosti a císařské rodiny - Obhajoba vraždy arcivévody Ferdinanda - Veřejné provokování	2 Bir karakol olayı.
Projeksiyon 11	<u>Yazı 4</u> Deftere yapıştırılmış Çekçe gazete kupürü	Mrzákovo vlastenectví Včera odpoledne byli kolemjdoucí v hlavních ulicích Prahy svědky scény, která je výmluvným svědectvím toho, že v těchto velkých a slavnostních hodinách mohou synové našeho národa stačit za ten nejlepší příklad loajality a oddanosti trůnu letitého panovníka. Jako bychom se takřka ocitli v dobách starých Řeků a Římanů, kdy se Mucius Scaevola vrhl do bitvy bez ohledu na svoji spálenou paži. Nejposvátnější city a sympatie včera šlechetně prokázal mrzák s berlemi, kterého na invalidním křesle tlačila jeho staříčká matka. Tento syn českého lidu se spontánně a vzdor svým neduhům rozhodl narukovat do války, aby položil svůj život i majetek za císaře. A pakliže jeho volání: „Na Bělehrad!“ našlo tak živý ohlas v pražských ulicích, dokazuje to pouze, jak skvělé příklady lásky k vlasti a císařskému domu pražané chovají.	3 Öğleden sonraları iki sokak olayı.

4.2.5. Kostüm tasarımı

Resmi bir tebligat doğrultusunda ifade vermeye çağrılan ve bunun üzerine bir süredir ciddiyetle sunumuna hazırlanan anlatıcı, jüri üyelerinin karşısına çıkarken de bu ciddiyetin hakkını verme gereksinimi duymuştur. Bu düşünceden hareketle, kostüm tasarımında, askeri üniformayı çağrıştıran koyu yeşil renkli bir pardösü, beyaz gömlek,

⁷⁵ The Janáček Academy of Performing Arts’ta öğretim üyesi.

kahverengi bir ayakkabı ve kırmızı kravat olmak üzere, basit ancak ciddi bir görünüm tercih edilmiştir. Kostüm tasarımında, uygulamanın temel alındığı savaş olgusunun ilk anda çağrıştırdığı koyu yeşil ve tonları renkleri referans alınmıştır.

5. SONUÇ

İki bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde, Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışını temel alan bir uygulamada gereksinim duyulabilecek nitelikte veriler elde edilmiştir. İkinci bölümde, bu verileri temel alan bir oyunculuk araştırmasının amaçlandığı bir anlatıcı denemesi gerçekleştirilmiştir.

Profesyonel tiyatroya ekspresyonist bir sahnelemeye karşı oyun yazarak başlayan Brecht'in ilk yönetmenlik denemesi, ekspresyonist oyunculuk biçimine alışkın oyuncuların yaklaşımı nedeniyle yarım kalmıştır. Münih'teki söz konusu ilk çalışmalarından itibaren Brecht, kahramanlaştırılarak idealize edilen karakterle değil yenilmiş kahramanla ilgilenmiştir. Bu şehirde Karl Valentin'in kabaresinde oyunculuk deneyimi de elde etmiş olan Brecht, Berlin'e taşınmasıyla birlikte Marksist dünya görüşüne sahip bir sanat çevresiyle ve yönetmen Erwin Piscator ile tanışmıştır. Bu gelişmeler, estetik görüşünün siyasi bir nitelik kazanmasına neden olmuştur.

Brecht'in tiyatro anlayışını epik sözcüğü ile nitelendirmesi yine Berlin yıllarına denk gelir. Burada, klasik dramatik tiyatrodaki kurulan seyirci ile sahne arasındaki ilişki biçimini dönüştürmeyi hedefleyen ilk çalışmalarını gerçekleştiren Brecht, bu doğrultuda yazmış olduğu öğreti oyunlarının temelini Berlin'de yaşarken atmıştır. Aynı süreçte, Piscator'un Yaroslav Haşek'in Aslan Asker Şvayk ve Dünya Savaşında Başından Geçenler romanı uyarlamasının oluşturulmasında görev almıştır.

1927 yılında başlayan uyarlama süreci, Brecht adına, 1928 yılında sahnelenen Piscator uyarlamasından sonra devam edecektir. Kendi uyarlaması 1955 yılında dördüncü ve son versiyonuna ulaşıncaya dek Brecht, Nazi Partisi'nin iktidarı ele geçirdiği Almanya'dan zorunlu sürgüne çıkarak; tıpkı Haşek'in kurgusal karakteri Şvayk gibi sürekli şehir ve ülke değiştirmek zorunda kalır.

Sürgün yıllarında kuramsal çalışmaya ağırlık vermek durumunda kalan Brecht, 1938 yılında epik tiyatro anlayışının temellerini pratik bir örnekle açıklar. Örneğe göre, herhangi bir sokağın köşebaşında gerçekleşebilecek bir trafik kazasını gören bir tanık, tanıklığını bir seyirci kitlesine anlatır. Bu örnek, Richard Schechner tarafından mahkeme salonunda görülen bir davaya ve Antony Tatlow ile Erica Fischer-Lichte tarafından bir sunuma benzetilir. Bu pratik ve ilkel yapıya sahip örnek, tek kişilik bir anlatı olması yönüyle dikkat çekicidir.

Brecht'in temelde seyircinin yeniden konumlandırılması hedefini taşıyan anlayışı, sürgün yıllarında yazmış olduğu yazılarında sözünü ettiği yabancılaştırma,

tarihselleştirme ve gestus gibi kavramlarla birlikte bütüncül bir hâl almaya başlamıştır. Sürgün sonrası Berlin'e dönen Brecht, yaşamının son yıllarını kurucusu olduğu Berliner Ensemble'da bir yönetmen olarak sürdürmüş ve kuramsal çalışmalarını pratikte gerçekleştirmeye odaklanmıştır.

Bir oyuncunun kendi üzerinde tek başına çalışması sırasında kendi yönlendiricisi ve gözlemcisi olup olamayacağı sorusundan yola çıkılarak yapılan bu çalışmada, Brecht'in oyunculuk yaklaşımı araştırılmış ve elde edilen veriler doğrultusunda köşebaşı sahnesi örneğine ulaşılmıştır. Bu örnekten yola çıkılarak, söz konusu örnekte tanımlanan oyunculuk biçiminin bir anlatı denemesi aracılığıyla araştırılması amaçlanmıştır. Uygulamada, epik tiyatro ile ilişkili olduğu görülen bir tür olarak pikaresk anlatının özelliklerini taşıyan Haşek'in Aslan Asker Şvayk romanı, uygulama metnine temel alınmıştır. Romanda yer alan belirli öykülerden uyarlanan bir uygulama metni yazılmış ve oyunculuk araştırması bu metin üzerinden gerçekleştirilmiştir. Köşebaşı sahnesi örneğinin ilkel yapısı göz önünde bulundurularak, uygulamada, oyunculugu bütünleyen sahne bileşenlerinden yararlanılmıştır.

Anlatı denemesinde anlatıcı, psikolojik boyutlarıyla bir karakter olarak yorumlanmamıştır. Anlatıcı, hakkında bir soruşturma yürütülen Şvayk'ın tanıgı sıfatıyla ifade vermeye çağrılan Vanyek K.'nın sözcüsü olarak, önceden hazırlanmış olduğu sunumunu gerçekleştirir. Jüri üyeleri olarak konumlandırılan seyirciyi, üzerinden yüz yıldan uzun bir süre geçmiş olmasına rağmen, sıradan bir vatandaş olan Şvayk'ın neden halihazırda kayıp bir savaş suçlusu olarak soruşturulduğuna dair anlamsızlığa ikna etmeye çalışır. Vanyek'in not defterini ve çocukken ondan dinlemiş olduklarını kanıt göstererek; Şvayk'ın başından geçen olayları tarif eder ve bu olaylarda taraf olan kişilerin birbirlerine karşı takındıkları tavırları yarı-dışarıdan bir konumda oynayarak gösterir, onları alıntılar.

Uygulamanın tamamlanmasının ardından, uygulama metninin romanda yer alan diğer öyküleri konu alan episodlarla birlikte genişletilebileceği, tartışma konusuna hizmet etmeyen episodların kısaltılabileceği ya da uygulamadan tamamen çıkartılabileceği ve aynı romandan farklı öyküleri konu alan episodlardan oluşturulmuş başka metinlerin yazılabileceği düşünülmüştür. Bu yönüyle, Brecht'in epik tiyatro anlayışına uygun şekilde, farklı veri ve sahne araçlarının kullanımıyla Haşek'in Şvayk karakterini odağa alan birçok farklı metin üretiminin de mümkün olduğu görülmüştür.

Köşebaşı sahnesi örneğinin oyuncunun kendi üzerinde tek başına çalışmasında model olarak ele alınabileceği düşünülmektedir. Köşebaşı sahnesi örneği, belirli bir tanımı bulunması nedeniyle oyuncuyu bedensel anlamda harekete geçirecek niteliktedir. Bu tanıma göre, anlatıcının olayları tarif etme ve olaylarda taraf olan kişileri alıntılama biçimleri ne denli çeşitlilik kazanırsa; bu çeşitlilik arasından seçim yapabilme imkânı doğmaktadır. Tek anlatıcının farklı kişilerin birbirlerine karşı takındıkları tavırları çeşitli biçimlerde tek bedende gösterebilmesi anlatıyı zenginleştirecektir. Bu noktada, Brecht'in belirtmiş olduğu, köşebaşı anlatısının herhangi biri tarafından gerçekleştirilebileceği düşüncesi dikkatle ele alınmalıdır. Bu düşünce, anlatının herhangi sıradan bir anlatı olması riskini taşımaktadır. Köşebaşı anlatısını tanımlayan tarif etme ve alıntılama sözcükleri, bedensel olanakların göz ardı edilerek sözel bir anlatının tercih edilmesine neden olabilmektedir.

Tek başına yürütülen oyunculuk araştırmasında belirli bir ilerleme kaydedildikten sonra bir yönlendirici, gözlemci ya da yönetmenin çalışmaya dahil olması ya da çalışmanın henüz başındayken bir yönetmen ve bir oyuncunun birlikteliğiyle harekete geçilmesi, oyuncunun gözden kaçırma riski bulunan noktaların çözümlenmesini sağlayacaktır. Bu noktalar; anlatılan olayların bedensel ve sözel tarif edilme biçimleri, alıntılanan kişilerin gestus çeşitliliği, oyunun ve episodların temposu ve sahne araçları ile kurulan ilişki biçimleridir. Sahne araçlarını ve verileri kapsayan sahne bileşenlerinin bütüncül şekilde ele alınması gereken Brecht'in epik tiyatro anlayışına uygun şekilde, oyuncunun, yönlendirici ve gözlemci rolünü üstlenmiş bir yönetmen ile birlikte çalışması gerektiği düşünülmektedir. Oyuncunun yalnızca kendi araştırmasına odaklanabilmesinin bu sayede gerçekleşebileceği düşünülmektedir. Bu çalışmanın uygulama aşamasının, yukarıda ifade edilen nedenle tamamlanmadığı düşünülmektedir. Ancak uygulama, bir yönlendirici, gözlemci ya da yönetmenin katılımıyla sürdürülebilir nitelikte görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Arıcı, O. (2006). Epik tiyatro ve gestus kavramı üzerine. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 0 (18), 87-104.
- Aristoteles. (2007). *Poetika: Şiir sanatı üstüne*. (Çev: Sâmi Rıfat). İstanbul: Can Yayınları.
- Barnett, D. (2015a). *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barnett, D. (2015b). *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Barthes, R. (1995). *Yazarlar ve Yazanlar: Eleştirel denemeler*. (Çev: Erol Kayra). Ankara: Ekin Yayınları.
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. (Çev: Reha Akçakaya). (3. Baskı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Benjamin, W. (2014). *Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin*. (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2018). *Brecht'i Anlamak*. (Çev: Haluk Barışcan, Güven Işısağ). (6. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1964). *Epik Tiyatro Üzerine*. (Çev: Kâmuran Şipal). İstanbul: De Yayınevi.
- Brecht, B. (1976). *Şvayk'ın Hitler'le Tarihi Karşılaşması*. (Çev: Arif Çağlar). İstanbul: ABC Yayınları.
- Brecht, B. (1977). *Hurda Alımı*. (Çev: Yaşar İlksavaş). İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Brecht, B. (1980). *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*. (Çev: Ahmet Cemal, Kayahan Güven). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro için Küçük Organon*. (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1997). *Bütün Oyunları: Cilt 10*. (Çev: Ayşe Selen, Filiz Ofluoğlu, Yücel Erten). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (2007). *Günlükler 1 (1913-1941)*. (Çev: Nafer Ermiş). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Oyun Sanatı ve Dekor*. (Çev: Kâmuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Brecht, B., Berliner Ensemble. (1994). *Tiyatro Çalışması*. (Çev: Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brook, P. (1990). *Boş Alan*. (Çev: Ülker İnce). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Calandra, D. (1974). Karl Valentin and Bertolt Brecht. *The Drama Review: TDR*, 18 (1), 86-98.
- Carlson, M. (1984). *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- de Vaan, M. (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. Leiden, Boston: Brill.
- Diderot, D. (2000). *Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler*. (Çev: Sabri Esat Siyavuşgil). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Double, O., Wilson, M. (2006). Brecht and cabaret. P. Thomson ve G. Sacks (Editörler), *The Cambridge Companion to Brecht* (2nd Edition) içinde (s. 40-61). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London, New York: Routledge.
- Glahn, P. (2014). *Bertolt Brecht*. London: Reaktion Books.
- Gordon, M. (2007). German Expressionist acting. J. Keefe ve S. Murray (Editörler), *Physical Theatres: A Critical Reader* içinde (s. 99-102). London, New York: Routledge.
- Groys, B. (2017). *Akıştı: İnternet çağında sanat*. (Çev: Ebru Kılıç). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Hašek, J. (1973). *The Good Soldier Švejk and His Fortunes in the World War*. (Trans. Cecil Parrott). London: William Heinemann.
- Hašek, Y. (2006a). *Aslan Asker Şvayk ve Dünya Savaşı'nda Başından Geçenler – I. Cilt*. (Çev: Celâl Üster). İstanbul: Can Yayınları.
- Hašek, Y. (2006b). *Aslan Asker Şvayk ve Dünya Savaşı'nda Başından Geçenler – II. Cilt*. (Çev: Celâl Üster). İstanbul: Can Yayınları.
- Karaboğa, K. (2006). Brechtien oyuncunun gerçekçi sanatı. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 0 (18), 69-86.
- Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. (3. Baskı). İstanbul: Habitus Yayıncılık.

- Karaburun, Ö. C. (2019). *Michael Chekhov yönteminde hayali beden ve Aslan Asker Şvayk örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kesting, M. (2005). *Epik Tiyatro*. (Çev: Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Kleberg, L. (1993). *Theatre as Action: Soviet Russian avant-garde aesthetics*. (Trans. Charles Roughton). London: Macmillan.
- Leach, R. (2004). *Makers of Modern Theatre: An introduction*. London, New York: Routledge.
- Moore, S. (2011). *Stanislavski Sistemi: Oyunculuk eğitimi için bir el kitabı*. (Çev: Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz). (3. Basım). İstanbul: BGST Yayınları.
- Mumford, M. (2009). *Bertolt Brecht*. London, New York: Routledge.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Parrott, C. (1983). *The Bad Bohemian: A life of Jaroslav Hašek, creator of The Good Soldier Švejk*. London: Abacus.
- Patterson, M. (2008). Brecht's debt to theatrical expressionism. R. Gillett ve G. Weiss-Sussex (Editörler), *'Verwisch die Spuren!' Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment* içinde (s. 93-99). Amsterdam, New York: Rodopi B. V.
- Pavis, P. (1999). *Dictionary of the Theatre – Terms, Concepts, and Analysis*. (Trans: C. Shantz). Toronto: University of Toronto Press.
- Sauter, W. (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. London, New York: Routledge.
- Schonfield, E. (2008). Brecht and the modern picaresque. R. Gillett ve G. Weiss-Sussex (Editörler), *'Verwisch die Spuren!' Bertolt Brecht's Work and Legacy: A Reassessment* içinde (s. 57-75). Amsterdam, New York: Rodopi B. V.
- Speirs, R. (1987). *Bertolt Brecht*. Hampshire, London: Macmillan.
- Strehler, G. (1995). *İnsanca Bir Tiyatro*. (Çev: Mustafa Tüzel). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Suin, D. (1984). *To Brecht and Beyond: Soundings in modern dramaturgy*. Sussex, New Jersey: Harvester / Barnes & Noble.

- Tatlow, A. (2001). *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*. Durham, London: Duke University Press.
- Türk Dil Kurumu [TDK]. (1998). Türkçe Sözlük – 1. Cilt. (9. Baskı). Ankara.
- Unwin, S. (2005). *A Guide to the Plays of Bertolt Brecht*. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- von Held, P. (2011). *Alienation and Theatricality: Diderot after Brecht*. Oxford, New York: Legenda – Modern Humanities Research Association, Routledge.
- Weber, C. (1967). Brecht as director. *The Drama Review [TDR]*, 12 (1), 101-107.
- Weber, C. (2000). Brecht's concept of Gestus and the American Performance Tradition. C. Martin ve H. Bial (Editörler), *Brecht Sourcebook* içinde (s. 41-46). London, New York: Routledge.
- Weber, C. (2006). Brecht and the Berliner Ensemble – the making of a model. P. Thomson ve G. Sacks (Editörler), *The Cambridge Companion to Brecht* (2nd Edition) içinde (s. 175-192). Cambridge: Cambridge University Press.
- White, A. D. (1978). *Bertolt Brecht's Great Plays*. London, Basingstoke: The Macmillan Press.
- White, J. J. (2004). *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*. New York: Camden House.
- Whybrow, N. (2005). *Street Scenes: Brecht, Benjamin, and Berlin*. Portland: Intellect Books.
- Willett, J. (1974). *Brecht on Theatre*. (3rd Printing). London: Eyre Methuen.

Ön Oyun

(*Işık I*)¹.

ANLATICI – (Elindeki kâğıdı okur) “Yüz yıldan uzun süre önce kaybolan Yozef Şvayk’ın yaşayıp yaşamadığına ve eğer yaşıyorsa nerede olduğuna dair küresel çapta yürütülen soruşturma kapsamında tanık Vanyek K.’nın tarafımıza ifade vermek üzere çağrılmasına...” Birkaç ay önce tarafımıza gönderilen bu tebligat doğrultusunda, büyük dedem tanık Vanyek K.’nın yıllar önce yaşamını yitirdiğini bildirmek isterim öncelikle. Onun yerine bendeniz, Vanyek K.’nın büyük torunu T. K. olarak, Vanyek’in sözcüsü sıfatıyla karşınızda ifade vermek üzere bulunduğumu belirtmek isterim. Göndermiş olduğunuz tebligat doğrultusunda, dosyanızda kaçak ve savaş suçlusu sıfatlarıyla adı anılan Yozef Şvayk’a dair tüm bildiklerimi sizinle paylaşacağıma, siz değerli jüri üyeleri önünde yemin ederim... (Projeksiyon 1). Tanıklığımın bir kısmı, yüz küsur yıl yaşamış olan büyük dedemden çocukken dinlediklerime dayanmaktadır. Büyük kısmı ise onun savaş sırasındaki gözlemlerini yazıp çizmiş olduğu not defterinden oluşmaktadır. Defterde yer alan birtakım notları ve çizimleri dijital ortama aktardığımı belirtmek isterim. İzninizle, uzun süre üzerinde çalışmış olduğum sunumumu gerçekleştireyim... Yozef Şvayk... Savaş suçlusu olduğu söylenen Şvayk... Büyük dedem Vanyek K. onunla cephede tanışmış. Ancak öncesinde birçok kez karşılaşmış onunla. Ya da karşılaşmamış da uzaktan yakından seyretmiş onu diyeyim... Ve büyük oranda defterine notlar almış ya da çizmiş onu seyrettiği olayları... Deftere göre, dedemin Şvayk’ı gördüğü ilk gün, 1914 yılının 28 Haziran günüymüş... O gün, 28 Haziran 1914 günü yani, Gavrilo Princip adlı bir Sırp vatandaşı, Saraybosna’da üstü açık bir arabayla gezmekte olan Avusturya Arşidükü Franz Ferdinand’ı ve eşini öldürüyor. Tek kurşunla... Bunu biliyorsunuzdur tabii... Sonra bu, Avusturya’nın Sırbistan’a savaş ilan etmesine ve Dünya Savaşı’nın başlamasına neden oluyor...

¹ Uygulama sırasında sahne araçlarının kontrolünü kolaylaştırmak adına metinde, ışık ve projeksiyon değişimleri parantez içinde not alınmıştır. Işık değişimleri italik, projeksiyon değişimleri altı çizili şekilde gösterilmiştir.

Bir meyhane olayı.²

ANLATICI – 28 Haziran 1914 akşamı, Prag... Anlayacağınız üzere, Şvayk da büyük dedem de Çek’ler. Vanyek, annemin dedesi oluyor. Dolayısıyla ben de uzaktan Çek’im... Adı şimdilerde Çekya olan bu memleket o zamanlar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’na bağlı. Yani Franz Ferdinand’ımız Çeklerin de arşidükü oluyor...Vanyek -bundan sonra büyük dedemi kimi zaman adıyla anacağım- Vanyek bir arkadaşıyla birlikte, müdavimi oldukları Kupa Meyhanesi’nde oturmuş, bira içiyorlar. Meyhanenin sahibi Bay Palivets, sonradan Alman olduğunu anlayacakları -devlet güvenlik örgütünde görevli sivil polis Bretschneider, Vanyek ve arkadaşı... Dört kişiler Kupa Meyhanesi’nde... Bay Palivets barın arkasında bardak siliyor elindeki bezle. Bretschneider barın öte yanında, bir bar taburesi üstünde, bira içiyor sırtı giriş kapısına dönük. Vanyek ve arkadaşı şu tuvalete yakın, köşedeki masada... Meyhanenin kapısı açılıyor... (Işık masasına) Affedersiniz, burayı bir meyhaneye çevirebilir misiniz? Şu ve şu ışıkları açarak? Diğerlerini kapatabilirsiniz. (*Işık 2*). (Projeksiyon 2). Teşekkür ederim... Meyhanenin kapısı açılıyor ve Şvayk giriyor içeri. Gülümsüyor... Yaylana yaylana yürüyor, hiç durmadan gülümsüyor, bomboş mekânda gidiyor Bretschneider’in yanına oturuyor... Bir bira istiyor... Franz Ferdinand’ın öldürüldüğü böyle bir yas gününde, bu yeni gelenin sürekli gülümsediğini gören sivil polis Bretschneider şöyle bir süzüyor önce onu... Sonra, niyetini anlamak istiyor: Neden güldüğünü öğrenmek istiyor.

BRETSCHNEIDER – Ne kadar muhteşem bir yaz!

ANLATICI – Bretschneider bu.

PALIVETS – İçine sıçayım böyle yazın!

ANLATICI – Bay Palivets bu da... Bretschneider:

BRETSCHNEIDER – Herifçioğulları Saraybosna’da iyi iş becermişler doğrusu.

ANLATICI – Deyince, Bay Palivets:

PALIVETS – Ne Saraybosna’sı?

ANLATICI – Diye soruyor...

² Tümü tek anlatıcı tarafından gerçekleştirilen uygulamada okumayı ve çalışmayı kolaylaştırmak adına karakterlerin sözleri birbirinden ayrı yazılmıştır.

BRETSCHNEIDER – Bosna’daki Saraybosna’dan söz ediyorum, Bay Palivets. Ekselansları Arşidük Ferdinand’ı vurmuşlar. Buna ne dersiniz?

PALIVETS – Ben böyle işlere burnumu sokmam. Bu günlerde böyle işlere burnunu sokarsan, kafanı kopartırlar. Esnaf adamım ben, bira isteyene birasını veririm, o kadar. Saraybosna’ymış, siyasetmiş, toprağı bol olsun, Ferdinand’mış, bize göre değil bunlar.

ANLATICI – Sonra bir sessizlik... Bretschneider sessizlikte sağ elini ceketinin sol iç cebine götürüyor ve bir not defteri ile bir kalem çıkarıyor... Bu sırada Şvayk ilk birasını bitirip ikincisini istiyor.

BRETSCHNEIDER – Şu aynanın olduğu yerde İmparator Hazretleri’nin resmi asılı değil miydi, Bay Palivets?

PALIVETS – Tam da orada asılıydı, ama sinekler pisleyip duruyordu üstüne, baktım olacak gibi değil, ben de tavan arasına kaldırdım. Neme lâzım, müşterinin biri kalkar bir lâf eder, tatsızlık çıkmasın. Durup dururken başımı neden belâya sokayım?

ANLATICI – Bretschneider kafa sallıyor ve not alıyor.

BRETSCHNEIDER – Konopiştıye’de on siyah bayrak asmışlar.

ANLATICI – Şvayk bunu duyunca, başını hayretle Bretschneider’e çeviriyor. Ve diyor ki:

ŞVAYK –Aslında on iki bayrak asmaları gerekirdi.

BRETSCHNEIDER – Neden on iki bayrak asacaklarmış?

ŞVAYK – Yuvarlak hesap olsun diye. Düzinenin hesabı daha kolay olur... Ee... Artık Tanrı’ya kavuştu, meleklerin yanında. Huzur içinde yatsın! Ömrü imparator olmaya yetmedi.

BRETSCHNEIDER – Saraybosna’da olanlar bence Sırpların marifeti.

ŞVAYK – Şimdi yanıldınız işte. Bana sorarsanız, mutlaka Türklerin başının altından çıkmıştır bu iş. Çünkü neden? Bosna-Hersek yüzünden. Bana soracak olursanız, Bosna-Hersek’i Türklerin elinden hiç almayacaktık. Türkleri sever misiniz Bay Palivets? O kuduz kâfirleri sever misiniz? Mümkün mü sevmeniz?

PALIVETS – Müşteri müşteridir. İster Türk olsun, ister başka milletten. Birasını içip parasını veren müşterinin başımın üstünde yeri var; başköşeye kurulsun, dilediği gibi ahkâm kessin. Benim raconum böyle. Bizim Ferdinand’ı vuran Sırp’mış, Türk’müş, Katolik’miş, Müslüman’mış, anarşistmiş, vız gelir tırıs gider.

ANLATICI – Bretschneider çaktırmadan not alıyor. Ama Vanyek bunu fark ediyor -ki o da kendi defterine not alıyor. (Projeksiyon 3).

BRETSCHNEIDER – Ama ne derseniz deyin, Avusturya için büyük bir kayıp olduğunu kabul etmelisiniz.

ŞVAYK – Gerçekten de çok büyük bir kayıp. Daha büyük bir kayıp olamaz. En beyinsiz ahmak bile yerini tutamaz Ferdinand’ın. Keşke biraz daha şişman olsaydı.

BRETSCHNEIDER – Keşke biraz daha şişman olsaydı demekle neyi kastediyorsunuz?

ŞVAYK – Neyi mi kastediyorum? Kastettiğim ş: Ferdinand biraz daha şişman olsaydı, Konopiştıye’deki topraklarında odun ve mantar toplayan kocakarıları kovalarken çoktan kalpten gitmiş olur, böyle utanç verici bir biçimde ölmek zorunda kalmazdı. İmparator Hazretleri’nin amcasının vurularak öleceği kimin aklına gelirdi? Rezaletin daniskası! Arşidük’n dul hanımının yerinde olmak istemezdim doğrusu. Şimdi ne yapacak acaba? Çocuklar yetim kaldı, Konopiştıye maliknesi de efendisiz.

PALIVETS – Beyler, lütfen, konuyu değiştirseniz iyi olacak.

ŞVAYK – Siz İmparator Hazretleri’nin bütün bunlara eyvallah diyeceğini mi sanıyorsunuz? Öyleyse, onu zerre kadar tanı mıyorsunuz demektir. Mutlaka savaş açacağız Türklere. İmparatorumuz onlara diyecek ki: “Siz benim amcamı öldürdünüz. Ben bunun hesabını sormaz mıyım!” Savaştan kaçış yok. Sırbistan’la Rusya da bize arka çıkar. Ortalık kan glne döner. Türklerle savaşa girersek, Almanlar bize saldırabilir. Almanlarla Türkler birbirlerine arka çıkarlar. Dünya yüzünde onlardan fırlaması yoktur... Biz de Fransa’yla saf tutarız. İşte o zaman savaş çıkar, hem de ne biçim! Daha ne diyeyim!

ANLATICI – Bretschneider sinirleniyor ve sandalyesinden fırladığı gibi meyhanenin kontrolünü ele aldığını sandığı büyük bir hareket yapıyor.

BRETSCHNEIDER – Başıka bir şey demenize gerek kalmadı. Benimle karakola kadar geliyorsunuz. Vatana ihanetten!

ANLATICI – Diyor Bretschneider. Cebinden polis kimliğini çıkarırken Palivets’e bakıyor:

BRETSCHNEIDER – Evli misiniz?

PALIVETS – Evet.

BRETSCHNEIDER – Siz yokken hanımınız burayı çekip çevirebilir mi?

PALIVETS – Elbette.

BRETSCHNEIDER – O zaman mesele yok. Hanımınızı çağırın gelsin, işi ona devredin.

Akşam gelip sizi de alacağız.

ŞVAYK – Aldırma dostum. Beni sadece vatana ihanetten götürüyor.

PALIVETS – Peki ama ben neden götürülüyorum?

BRETSCHNEIDER – İmparator Hazretleri’nin üstüne sineklerin pislediğini söylediniz ya! Ama merak etmeyin, emniyette aklınızı başınıza getirirler!

ANLATICI – Sonra arkasını dönüyor Bretschneider, Vanyek’i ve arkadaşını fark ediyor köşedeki masada... Oraya doğru yürüyor...

BRETSCHNEIDER – Söylemek istediğiniz bir şey var mı?

ANLATICI – Vanyek panikle “Franz Ferdinand çok yaşa!” diye bağırınca ölmüş adam hakkında:

BRETSCHNEIDER – Anlaşılan bu meyhane serkeş anarşist it kopuklarla dolu bir meyhane. Siz ikiniz, siz de takılın peşime!

ANLATICI – Diyor... Vanyek, arkadaşı ve Şvayk takılıyor peşine Bretschneider’in, meyhaneden çıkıyorlar... Önceki ışığa dönebilir miyiz? (*Işık 1*). (Projeksiyon 4).

2

Birkaç karakol olayı.

ANLATICI – Sonra, bu ekip hep birlikte çıkıyor sokağa... İstikamet: Karakol... Orada, gözaltına alınan Şvayk, Vanyek ve arkadaşı giriş katındaki koğuşlardan birine tıkıyorlar. Koğuşta iki kişi daha var...

ŞVAYK – Çok matrak bir yer burası!

ANLATICI – Diyor Şvayk. Kendine bir ranza seçiyor ve zıplıyor yatağına.

ŞVAYK – Hazreti İsa’nın da bir suçu yoktu, ama gene de çarmıha gerdiler. Hiç kimse masumun derdinden anlamaz zaten. Gözlerini kapayacaksın, vazifeni yapacaksın! Askerde komutanlarımız böyle söylerlerdi.

ANLATICI – Sözünü söylüyor ve yatağına uzanıp derin bir uykuya dalıyor Şvayk... Vanyek ve arkadaşı şu köşedeki ranzaya doğru yürüyor... Üst katı büyük dedem alıyor. Yapacak bir şey olmadığından uyuyor o da... Aradan birkaç saat geçiyor geçmiyor; Şvayk’ın sesiyle uyanıyor Vanyek. Şvayk koğuştakileri almış etrafına,

güncel olaylarla ilgili fikirlerini beyan ediyor... (Işık masasına) Burayı bir koğuşa çevirebilir miyiz? (*Işık 3*). Teşekkür ederim.

ŞVAYK – Ya, demek öyle... Demek arabanın içindeymiş. Elbette, onun gibi beyzadeler binmesin de kimler binsin arabaya; ama masum bir araba gezintisinin felâketle sonuçlanacağını nereden bilebilirdi adamcağız! Hem de Saraybosna’da! Saraybosna nerede biliyor musunuz? Bosna’da. Bana sorarsanız, Bosna-Hersek’i Türklerden hiç almayacaktık. Mutlaka Türklerin parmağı vardır bu işte.... Böyle durumlarda göz açıp kapayıncaya kadar bitirmek gerekir işi. Ben olsam, böyle bir iş için bir Browning alırdım. Oyuncak tabancadan farksızdır, ama ister sıska olsun ister göbekli, yirmi arşidükü ânında temize havale eder. Aramızda kalsın ama şişman bir arşidükü vurmak zayıf bir arşidükü vurmaktan çok daha kolaydır. Portekiz kralını nasıl vurduklarını hatırlıyorsunuzdur. O da şişkonun tekiydi. Kaldı ki, kralın sıskası da hiç çekilmez doğrusu.

ANLATICI – O sırada koğuşun kapısı açılıyor ve içeri yalvarıp yakarmakta olan biri itiliyor: Bay Palivets... Şvayk yatağından fırladığı gibi gidip Palivets’e sarılıyor.

ŞVAYK – Çok sevindim Bay Palivets. Hakikaten çok sevindim. O bey, akşam gelip sizi de alacağız derken, sözünü tutacağından en küçük bir kuşku yoktu. Sözünün eri olmak, çok güzel bir şey arkadaşlar.

ANLATICI – Palivets’i içeri iten iki polis memuru Şvayk’ın, Vanyek’in ve arkadaşının sorguya çağrıldığını bildiriyor.

ŞVAYK – Cümleten hayırlı akşamlar, saygıdeğer polis beyler. Önden buyurun, gidelim.

ANLATICI – Diyor Şvayk... Çıkıyorlar koridora. (*Projeksiyon 5*). Upuzun ve loş bir koridor bu. Soğuk. Sağda solda parmaklıklar, parmaklıkların ardından sesler geliyor: Gözaltına alınmış insanların bağışmaları, mırıldanmaları, küfürleri... Koridorun sonuna kadar yürüyüp aşağı kata iniyorlar. Sonra, bir üst katta yürüdükleri yolun tersini bir de zemin katta geri yürüyorlar... İki kapılı bir odaya alıp oturtuyorlar bizimkileri. Kapının biri koridora açılıyor, diğeri sorgu odasına. Üçünün üstüne kilitliyor kapıyı polisler... (*Işık 4*). (Işık masasına) Ben tarif etmeden değiştirdiğiniz için teşekkür ederim... Sorgu odasının kapısı açılıyor. Bir polis “Yozef Şvayk!” diye bağırıyor. Adını duyan Şvayk gülümseyerek ve koşar adım giriyor içeri. Kapı kapanıyor... Vanyek ve arkadaşı sorgu odasından gelen sesleri dinlemeye başlıyor odada... Şvayk zaten yüksek sesle konuşan biri; polisler de karşılarında korkusuzca yüksek sesle konuşan birini gördükleri için

midir nedir -Şvayk'a gözdağı vermek üzere daha da yüksek sesle konuşuyorlar. Tanışma ve gözdağı içeren ilk fasıl geçtikten sonra polislerden biri bağılıyor artık Şvayk'a:

SORGU POLİSİ – Öyle salak salak bakma bana.

ŞVAYK – Elimde değil, efendim. Ordudan da salaklığım yüzünden atılmışım zaten. Ayrıca, resmî bir heyetten aptal raporum var. Sizin anlayacağınız, tescilli bir salağım ben.

ANLATICI – Vanyek, bu salağa yapılan muameleyi bir de görmek istediği için olayın devamını anahtar deliğinden seyretmeye başlıyor... Şvayk'ı bir masanın başına oturtmuşlar. İki sorgu polisi var içeride: Biri tam Şvayk'ın karşısında masanın öte ucunda oturuyor, öteki Şvayk'ın arkasında ayakta bir ileri bir geri yavaşça dolanıyor. Ayaktaki, Şvayk'ın suçlarını sıralıyor:

SORGU POLİSİ – Vatana ihanet, İmparator Hazretleri'ne ve ailesinin üyelerine hakaret, Arşidük Ferdinand'ın öldürülmesini doğru bulmak... Umuma açık bir yerde kışkırtıcı sözler söylemek... Bütün bunlara ne diyorsun bakalım?

ŞVAYK – Meğer ben neler yapmışım! Bu kadarı da fazla doğrusu!

SORGU POLİSİ – Demek, bütün suçlamaları kabul ediyorsun, öyle mi?

ŞVAYK – Evet, hepsini kabul ediyorum. Sert olmalı insan. Sertlik olmadan hiçbir yere varılmaz. Ben askerdeyken...

SORGU POLİSİ – Kapa çenenin ulan! Yalnızca sana soru sorulduğu zaman karşılık vereceksin! Anlaşıldı mı?

ANLATICI – Sonra Şvayk'ın kimlerle ilişki içinde olduğu soruluyor. Siyasi çevrelerden arkadaşları merak ediliyor Şvayk'ın. Tam o anda masanın öte ucunda oturan polis kapıya doğru bakıyor. Vanyek'i mi fark etti nedir, hızla ayaklanıyor, koşar adım kapıya doğru yürüyor. Vanyek panikle geri geri kaçmaya başlıyor yarı oturur yarı ayakta hâliyle. Düşüyor hâliyle... Kapı açılıyor. Karşısında sorgu polisi, ayakta... Sonra, bayılıyor... Gözlerini açtığında yine koğuşta Vanyek. (*Işık 3*). Yatağında uzanıyor. Beyni zonkluyor her nedense. Başta bir süre boğuk boğuk sesler geliyor. Sonra sesler düzelmeye başlıyor Şvayk'ın sesiyle... Koğuş ahalisini toplamış yine etrafına:

ŞVAYK – Önce biraz bağırıp çağırıyorlar, sonra da kapı dışarı ediyorlar adamı. Eskiden daha kötüymüş. Bir kitapta okumuştum: Sanığın suçlu olup olmadığını anlamak için kızgın demirler üstünde yürütürler, eritilmiş kurşun içirirlermiş. İtiraf etmedi

mi, ayaklarını cendereye sokarlar, olmazsa bacaklarından tavana asarlarımış. Bu kadarla kalsa iyi. Daha neler yaparlarımış neler. Adamı dörde bölerlerimiş... Şimdilerde hapse düşen gününü gün ediyor. Dörde bölünme yok, cendere yok. Ranzalarımız var, masamız var, bir de sıramız var. Daracık bir yerde balık istifi değiliz; çorbamız önümüzde, ekmek elden su gölden. Helâ dersen, burnumuzun dibinde. Apaçık bir ilerleme görülüyor. Tek kusuru, sorgu odasına biraz uzak olması. Ama Allah için, koridorlar aydınlık ve tertemiz, bal dök yala. Sonra, hayat dolu koridorlar: Birini getiriyorlar, öbürünü götürüyorlar; genç yaşlı, dişi erkek demiyorlar...

ANLATICI – Şvayk daha sözünü bitirmemişken iki polis yine dalıyor içeri. Şvayk'ın eline bir kâğıt tutuşturup imzalamasını istiyorlar.

ŞVAYK – Hay hay. Memnuniyetle memur beyler.

ANLATICI – Deyip imzalıyor tabii ki. Sonra aynı kâğıt Vanyek'e ve arkadaşına uzatılıyor... Bir dolu yazının üstünde şunlar yazılı: "Bretschneider'in raporudur." Devamında Şvayk'ın işlediğı suçlar yazıyor. Vanyek ve arkadaşi tanıkımış sadece. Dedem içinden derin bir oh çekiyor tabii bunu görünce... Vanyek, ertesi gün evine döndüğünde hem bu koridoru çizmiş hem de Şvayk'ın suçlarını not almış. (Projeksiyon 6). Şvayk'ın yarın sabah ağır ceza mahkemesine çıkarılacağını söyleyip hızla çıkıyor polisler. Çıkar çıkmaz da koğuşun kapısını kilitliyorlar bizimkilerin üstüne... Bir gece daha yatıyor işte Vanyek ve arkadaşi sırf bu nedenle... Sabah, Şvayk'ın günaydın mesajlarıyla uyanıyor koğuş:

ŞVAYK – Günaydın! Günaydın! Hadi uyanın! Ee ne demişler... Erken kalkan yol alır, er evlenen döl alır! Işık! (*Işık 1*). (Projeksiyon 7). (Işık masasına) İyi anlaşıyoruz sizinle, teşekkürler!

3

Öğleden sonraları iki sokak olayı.

ANLATICI – Şvayk'la ertesi gün yine karşılıyor Vanyek... Şvayk'ın Vanyek'le cephedeki tanışmalarında anlattığına göre -ve tabii Vanyek dedemin de ben çocukken bana anlattığına göre- yaşlıca, efendiden bir sorgu yargıcının karşısına çıkarmışlar önce Şvayk'ı. O, Şvayk'ın akıl hastası olup olmadığının aydınlığa kavuşturulması için Şvayk'ı hekim muayenesine göndermiş. Hekimlerin karşısına

çıkılmış. Üç kişiymişler, üçü de aynı anda konuşuyormuş. Şvayk bundan rahatsız olmuş; hangisine bakacağını şaşırmış. Eline bir kâğıt tutuşturmuşlar, onu dışarıda bekleyen polislere vermesini istemişler. Polisler de komiserlerine verecekmiş o kâğıdı. Bütün gün oradan oraya dolaştıktan sonra dönmüş yine koğuşa Şvayk... Ertesi sabah, Şvayk'ı emniyet müdürlüğüne götüreceğini söyleyen iki polis gelmiş... Emniyet müdürlüğüne giden yol üzerinde Spalena Sokağı vardır. (Işık 5). Şvayk ve polisler tam o sokaktan geçiyorlarmış ki sokağın köşesinde toplanmakta olan bir kalabalığa rastlamışlar... Evet, kalabalığın odağında savaş ilân edildiğini açıklayan bildiri okuyan bir polis... Bu bildiri okunurken Vanyek de orada. Kalabalığın arasında... (Projeksiyon 8). Şvayk iki kolunda iki polisle birlikte kalabalığı yarararak bildiri okuyan polise doğru kararlı bir şekilde ilerliyor. İşte Vanyek, Şvayk'ı o an fark ediyor... Polislerden biri:

POLİS – İmparator Hazretleri'nin savaş ilân ettiğini açıklayan bildiri bu.

ANLATICI – Diyor panik içinde.

ŞVAYK – Ben söyledim ama kimseyi inandıramadım... Tımarhanedekilerin haberi bile yoktu. Oysa en yetkili ağızlardan çoktan öğrenmiş olmaları gerekirdi.

ANLATICI – Polis:

POLİS – Ne demek istiyorsun?

ANLATICI – Diye soruyor safça.

ŞVAYK – Tımarhanede o kadar çok subay var ki... Tanrı İmparatorumuz Franz Joseph'i korusun! Bu savaşı kazanacağız!

ANLATICI – Fazla mı bağırıyor nedir, kalabalıktan muhtemelen eski bir subay kafasına vuruyor bunun. Devamında yaka paça götürüyorlar Şvayk'ı... Yine Şvayk'ın cepheye Vanyek'e anlattığına göre, emniyetteki komiser Şvayk'ı gözaltında tutmanın hiç de mantıklı olmadığını söyleyerek başlamış konuşmasına. Onun o kadar büyük bir suç işlemiş olabileceğini sanmıyormuş. Kafası pek çalışmadığına göre, kandırılmış olmalıymış. (Işık 4).

KOMİSER – Söyler misiniz, Bay Şvayk, bu ahmaklıkları kim yaptırdı size?

ŞVAYK – Çok özür dilerim, efendim, ama hangi ahmaklıklardan söz ettiğinizi anlayamadım.

ANLATICI – Deyince, komiser tek tek Şvayk'ın ahmaklıklarını anlatmaya girişmiş.

ŞVAYK – Kusura bakmayın komiserim ama kendimi tutamadım. Savaş bildirisini okuyup da en küçük bir sevinç belirtisi göstermemelerine ne kadar öfkelen dim,

bilemezsiniz! “Ne ‘Tanrı İmparatorumuzu korusun!’ diye bağıryorlardı, ne de ‘Yaşa, var ol!’ diye, sayın komiserim. Sanki umurlarında değildi. 91. Piyade Alayı’nın eski bir askeri olarak bu duruma seyirci kalamazdım. Dayanamadım, bağırdım tabii. Eminim, siz de aynı şeyi yapardınız. Madem savaş çıktı, kazanacağız, başka yolu yok...”

ANLATICI – Şvayk konuşmaya devam edecek olmuş. Bunun üzerine komiser biraz homurdandıktan sonra salmış Şvayk’ı. Sonra Şvayk evine doğru yollanmış... (Işık masasına) Evet, ışığı... (*Işık 1*). Aklımı okuyorsunuz... (Defterden okur) “Ne zaman ki, Galiçya’daki Raab Irmağı’na bakan ormanlar, Avusturya ordularının arkalarına bakmadan kaçtığına tanık oldular; ne zaman ki, Sırbistan’daki Avusturya birlikleri gafil avlanıp çoktandır hak ettikleri köteği yediler; Avusturya Savaş Bakanlığı, birden beni anımsadı”. Vanyek’in sözleri bunlar. Askere çağrılıyor... Bir hafta içerisinde sağlık muayenesinden geçmesi gerektiğini bildiren emir geldiğinde, Vanyek’in Kupa Meyhanesi’ne gitmekten başka bir çaresi yok. (*Işık 2*). (Projeksiyon 9). Bu sefer tek başına... Bir büyük dedem Vanyek var meyhanede bir de ağlamaklı Bayan Palivets... Bay Palivets’in hâlâ kayıp olduğunu söylüyor Vanyek’in birasını verirken... Sonra Vanyek sağlık muayenesinden geçmek üzere askerlik şubesine doğru çakırkeyif yola çıkıyor. Bir sokağın köşebaşını döndüğünde bir kalabalığa rastlıyor... (*Işık 5*). Bağırıp çağıran birinin etrafında toplanmışlar. Tanıdık bir ses... Kalabalığı yarararak ilerliyor Vanyek. Odakta Şvayk var... (Projeksiyon 10). Şvayk tekerlekli sandalyede, onu iten yaşlı bir kadın: Hizmetçisi Bayan Müller... Şvayk’ın kafasında imparatorluk armasıyla bezeli yepyeni bir asker kepi, yakasında çiçeği, elinde koltuk değnekleri - “ne olur ne olmaz” diye düşünmüş koltuk değnekleri hakkında... Şvayk savaşıma hazır: “Belgrad’a! Belgrad’a!” diye bağıryor... O ilerledikçe peşindeki kalabalık çoğalıyor. Köşe başlarında polisler bu vatansevere selâm duruyorlar... (*Işık 1*). Ertesi gün gazetelerde haber oluyor Şvayk: Resmi Gazete’de “Kötürüm, Ama Yurtsever” başlığıyla ana sayfada... Şu yazıyor... (Projeksiyon 11). (Defterden okur) “Dün, yaşlı annesi tarafından itilen bir tekerlekli sandalyede koltuk değnekleriyle oturan sakat bir adam en kutsal duygularını tüm soyluluğuyla gözler önüne serdi.”

Bir ziyaret olayı.

ANLATICI – Vanyek’in not defterinde yer alan bilgilere göre, Şvayk 1914 yılının yazında Prag Askerlik Şubesi’ne teslim olmuş. Tabii, Vanyek de... Askerlik şubesinin Başhekimî Bautze, tüm Çeklerin askerden kaytarmak için her şeyi yapabileceklerine dair derin bir inanç taşıyan bir Alman’mış. Dr. Bautze, iki elinde birer koltuk değneği ve kafasında yeni bir asker kepiyle tekerlekli sandalyede oturan Şvayk’ı görünce; bunun üstüne Şvayk bir de romatizması olduğunu söyleyince, onu asker kaçaklarının tıklandığı Prag Garnizon Hapishanesi’ne göndermiş... Vanyek’i de kokladıktan sonra: Malum, alkol... Şvayk, Vanyek ve diğer onlarcası bir grup er tarafından garnizon hapishanesindeki koğuşlarına götürülmüşler. Burada asker kaçaklarıyla, rütbeli rütbesiz askerlerle, askeri hekimlerle ve “kötürüm ama yurtsever” Aslan Asker Şvayk’ın kim olduğunu merak eden bir arşidüşesle karşılaşacaklarmış... Bir sürü asker kaçağı varmış koğuştaki, deftere göre. (*Işık 3*). (Projeksiyon 12). Bu usta asker kaçakları, içeri düşen acemi kaçakları fark edince diyorlar gözlerini bunlara... Önce bir süzüyorlar tek tek... Vanyek’e neyi olduğunu soruyorlar. “Alkolik olduğumu düşündüler herhalde,” diyor dedem. Sonra Şvayk’a dönüyor ustalardan biri:

POKORNİ – Senin neyin var bakalım?

ANLATICI – Diye soruyor. Şvayk:

ŞVAYK – Romatizma.

ANLATICI – Deyince, ustalar birbirlerine bakıyor ve tam gülmeye başlayacaklar -ki Hapishane Başhekimî Dr. Grünstein hızla içeri dalıyor. Sabah rutini başlıyor.

DR. GRÜNSTEIN – Makuna!

MAKUNA – Burada!

DR. GRÜNSTEIN – Lavman yapılacak ve aspirin verilecek! Pokorni?

POKORNİ – Burada!

DR. GRÜNSTEIN – Midesi yıkanacak ve kinin verilecek! Kovarik?

KOVARİK – Burada!

DR. GRÜNSTEIN – Lavman yapılacak ve aspirin verilecek! Kotatko?

KOTATKO – Burada!

DR. GRÜNSTEIN – Midesi yıkanacak ve kinin verilecek! Şvayk?

ŞVAYK – Burada!

DR. GRÜNSTEIN – Senin neyin var?

ŞVAYK – Romatizmam var sayın Başhekim Beyefendi!

DR. GRÜNSTEIN – Demek, romatizman var. Ne kadar da ağır bir hastalığa yakalanmışsın. Tam dünya savaşı çıkmışken ve cepheye gitmen gerekirken romatizmaya yakalanman, doğrusu şaşırtıcı bir rastlantı. Dünya başına yıkılmıştır herhalde.

ŞVAYK – Evet, komutanım, dünya başıma yıkıldı.

DR. GRÜNSTEIN – Çok güzel, demek dünya başına yıkıldı. Böyle bir zamanda romatizmalarınızla koşup bize gelmeniz ne büyük incelik. Bunun gibi çulsuzlar savaş mavaş yokken keçi gibi bayıra tırmanırlar, ama savaş çıkmayagörsün o saat romatizmaları başlar, dizleri tutmaz olur. Dizlerin ağrıyordur herhalde?

ŞVAYK – Evet, ağrıyor komutanım.

DR. GRÜNSTEIN – Sanırım, geceleri de uyuyamıyordur. Romatizma çok tehlikeli, ağrılı ve ağır bir hastalıktır... Yaz oğlum. Şvayk: Sıkı perhiz, günde iki kere mide yıkanacak, her gün lavman yapılacak... Şimdi muayene odasına alın, midesini yıkayın, kendine gelir gelmez de lavman yapın. Ama lavmanın hasını yapın ki, avaz avaz bağırsın, gözünde şimşekler çaksın. Romatizması öyle korksun ki, arkasına bakmadan kaçıp gitsin.

ANLATICI – Dr. Grünstein’in lavman ve aspirin cezalarıyla dolu sabah rutini sürmekteyken, endişeli bir hastabakıcı içeri dalıyor. Başhekimin kulağına bir şeyler fısıldıyor. Şvayk’ı gazetede gören bir Alman arşidüşesin birazdan ziyarete geleceğini söylüyor. Barones von Botzenheim, uşakları ve emrine verilmiş askerlerle dolu bir ordu insan!

DR. GRÜNSTEIN – Herkes yatağa! Bir arşidüşes geliyor. Üstelik bir generalin dul eşi! Size ne bundan! Kimse kirli ayaklarını yorganların dışına çıkarayım demesin, yakarım alimallah!

ANLATICI – Fırılıyorlar yataklara... Işığı kapatabilir miyiz? (*Işık 6*). (Projeksiyon 13). Barones von Botzenheim ve ordusu dalıyor içeri. Arşidüşes şöyle bir kapının eşiğinde duruyor... Gazetede görmüş olduğu yüzü arıyor gözleri... Yatağına uzanmış, sırtarak tavanı süzen Şvayk’ı fark edince koşar adım onun başına gidiyor... Ordusu da arkasından koşuyor tabii aynı hızla...

BARONES VON BOTZENHEIM – İşte, Şvayk burada! Ondaki sabra hayranım. Çek asker uf olmuş, ama iyi asker. Sen cesur asker. Ben çok sever Çek Avusturyalı. Ben okumuş gazeteden. Getirmiş sana güzel mamalar, içmek için tütünler. Çek asker, iyi asker. Johann, gel buraya!

ANLATICI – Johann kalabalık içerisinden sıyrıla sıyrıla ilerliyor. Barones von Botzenheim, Şvayk'ın tombiş yanaklarını okşuyor... Kocaman bir sepet geliyor yatağın başına. Barones sepete elini uzatıyor...

BARONES VON BOTZENHEIM – Bu nedir? Bir düzine kızarmış tavuktur. Bu, iki şişe likör. Üç şişe kırmızı şarap. Bu nedir? İki paket sigaradır. Özel hediyem bu, güzel Çek asker: Kitap. İmparatorumuzun Hayatından Hikâyeler.

ANLATICI – Arşidüşes, Şvayk'ın yanağına bir öpücük konduruyor. Bu anın bir fotoğrafı çekiliyor, gazeteciler notlarını alıyor... Ve arşidüşes ordusuyla birlikte, içeri girdiği hızla dışarı çıkıyor... Işık! (*Işık 7*). (Projeksiyon 14). Dr. Grünstein soylu konuğunu ve ordusunu uğurlamaya gittiğinden olsa gerek; tüm koğuş Şvayk'a hediye edilen yiyecek ve içeceklere saldırıyor sonra... Saldırı sırasında Şvayk, kitabını okumak üzere yatağına uzanıyor sakince. Ancak aynı gece bütün koğuşa lavman cezası verildiğinde, Şvayk hiçbir şey yiyip içmediğini; tüm hediyeleri diğerlerinin tükettiğini anlatmak istiyor ama anlatamıyor.

5

Bir üniforma olayı.

ANLATICI – Sonra Şvayk'ı başka bir koğuşa götürüyorlar ertesi sabah. Gidiş o gidiş...

Vanyek, Galiçya Cephesi'nde karşılaşacakları an'a kadar görmüyor onu bir daha... Sonra bir gün, dedemin malzeme sorumlusu başçavuş rütbesiyle hizmet ettiği alaya bir haber geliyor: Yozef Şvayk, bir 91. Piyade Alayı 11. Hücum Bölüğü askeri olarak Rus üniforması giymekle yargılanıyor... Dedemin bir notunu okuyacağım şimdi, Türkçeye çevirmiştım: (Defterden okur) “Bizi bir sabah kamyonlara bindirip hiç bilmediğimiz bir yere götürüyorlar. Nereye götürdüklerini dahi söylemiyorlar. Sonradan anlıyorum ki Şvayk'ın yargılanması biz diğer erlere ibret olsun diye gözlerimizin önünde gerçekleştiriliyor. Şvayk bir kamyon kasasından elleri bağlı indiriliyor. Benden onunla ilgilenmem isteniyor. Kaçmasın diye! İşte onunla ilgili öğrendiklerimi şimdi bu sayfalara yazıyorum

heyecanla... Şvayk, Rus üniforması giymekle yargılanıyor. O farkında değil ama istenen ceza idam!” (Projeksiyon 15).

HÂKİM – İmparator Hazretleri’ne ihanetten suçlusun!

ANLATICI – Diyor askeri hâkim, tüm alayın gözü önünde görülen davada.

ŞVAYK – İhanet mi, Tanrı korusun! Ne ihaneti? Ne zaman ihanet etmişim? Ben yüce efendimizin sadık bir hizmetkârıyım, onun uğruna neler geldi başıma!

HÂKİM – Salak numarası yapma bize!

ŞVAYK – Aman, komutanım, İmparator Hazretleri’ne ihanetin şakası olmaz. Siz ne diyorsunuz, imparatorumuza bağlılık andı içmiş onurlu bir askerim ben.

HÂKİM – Avusturya Silâhlı Kuvvetleri’nin bir eri olduğun hâlde, Rus üniformasını sırtına bile bile geçirdiğini kendi ağzınla söyledin.

ŞVAYK – Bir Rus askerinin ne hissettiğini merak etmiştim.

HÂKİM – Baskı altında mı yaptın bu işi?

ŞVAYK – Hayır, kimseden baskı görmedim.

HÂKİM – Bilerek ve isteyerek mi giydin Rus üniformasını?

ŞVAYK – Bilerek ve isteyerek giydim.

HÂKİM – Kimsenin baskısı olmadan?

ŞVAYK – Kimsenin baskısı olmadan.

ANLATICI – İşte, Şvayk’ın askerî mahkeme tarafından yasalara uygun biçimde yargılandıktan sonra idam edilmesi gerektiği kararı bu şekilde çıkıyor... Şvayk’a son sözleri soruluyor.

ŞVAYK – Bu yüzden askeriz ya. Anamız bizi, vatan uğruna boğazlanalım diye doğurmadı mı? Kemiklerimizin boşu boşuna çürümeyeceğini bildiğimiz için seve seve can verimiz biz de. İmparator Hazretleri’nin bir emriyle Hersek’i aldık; istesin, bile bile ölüme gideriz. Sonra da kemiklerimizden şeker fabrikaları için kemik kömürü yaparlar. Yıllar önce Teğmen Zimmer bu konuyu son derece açık seçik dile getirmişti: ‘Ulan, alçak domuzlar! Ulan, kansızlar! Ulan, şerefsiz dümbükler! Karı gibi kırıtp durmayın karşımda. Savaşta geberen her askerden en azından yarım kilo kemik kömürü çıkar, sizin gibi ayıldarsa rahat iki kilo. Şeker fabrikasında sizin kemiklerinizden şeker süzecekler, anlaşıldı mı uyuz köpekler? Öldüğünüz zaman geride kalanlara ne kadar faydanız dokunacağından haberiniz yok, dangalak herifler! Çocuklarınız, kahveyi sizin kemiklerinizden süzölmüş şekerle içecekler, enayi dümbelekleri!’ Bütün bu laflardan sonra suratımı ekşitmiş

olacağım ki, teğmen, ‘Ne var ulan, bir şey mi oldu?’ diye çıkıştı, ben de, ‘Bağışlayın komutanım, ama subaylardan çıkacak kemik kömürü biz fakirlerden elde edilecek olandan çok daha pahalıya gelir herhalde,’ diye karşılık verince üç gün hücre hapsi aldım tabii.

ANLATICI – Hâkim kararını veriyor. Beklendiği üzere: İdam. Şvayk koluna giren iki erle birlikte gözden kayboluyor. Sonra da ondan haber çıkmıyor. Zaten bunu biliyorsunuz... Yaşayıp yaşamadığı ve eğer yaşıyorsa nerede olduğu hâlâ merak edildiğine göre... Bugün bulunsa bugün boynuna urgan geçirilmek istendiğine göre Şvayk belli ki hâlâ yaşıyor... (*Işık 6*).

EK-II: Prova günlükleri

1 Şubat 2023 Çarşamba / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Uygulama metni (ilk versiyon) okuma provası: Sahne üzerinde hareket edilerek gerçekleştirilen okuma sırasında metin üzerinde cümle ve sözcük düzeyinde değişiklikler yapıldı.
- Uygulama metninin (ilk versiyon) ikinci okuma provasına başlandı. n oyun okunurken, anlatıcının Vanyek yerine Vanyek'in sözcüsü sıfatıyla bir başkası olabileceği ihtimali değerlendirildi. Metnin tümünün okunmasının ardından yeni anlatıcının Vanyek'in büyük torunu olmasına karar verildi.
- Bu değişiklikle birlikte, n oyun ve 1. episod için anlatıcıya ve karakterlere dair notlar alındı.
- n oyun ve 1. episod için metin üzerinde yeni versiyona göre düzeltmeler ve değişiklikler yapıldı.

2 Şubat 2023 Perşembe / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Uygulama metni (ilk versiyon) okuma provası: Sahne üzerinde hareket edilerek gerçekleştirilen okuma sırasında metin üzerinde yeni versiyona göre düzeltmeler ve değişiklikler yapıldı.
- 2. ve 3. episodlar için anlatıcıya ve karakterlere dair notlar alındı.

3 Şubat 2023 Cuma / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Uygulama metni (ilk versiyon) okuma provası: Sahne üzerinde hareket edilerek gerçekleştirilen okuma sırasında metin üzerinde yeni versiyona göre düzeltmeler ve değişiklikler yapıldı.
- 4. ve 5. episodlar için anlatıcıya ve karakterlere dair notlar alındı.
- Metin zerine not alınan düzeltme ve değişiklikler bilgisayarda temize geçildi. Uygulama metninin ikinci versiyonu oluşturuldu.

4 Şubat 2023 Cumartesi / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Uygulama metni (ikinci versiyon) okuma provası: Cümle ve sözcük düzeyinde değişiklikler yapıldı.

- Metin üzerine not alınan değişiklikler bilgisayarda temize geçildi.

5 Şubat 2023 Pazar / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma

- Sahne tasarımı için yapılan denemeler: Uygulama metninde belirlenmiş bölümler sahne üzerinde hareket edilerek okundu. Oyun alanının yaklaşık boyutları belirlendikten sonra sahne üzerinde denemek üzere üç taşınabilir sahne tasarımı fikri oluştu. Tasarım fikirleri oyunculuğu temel alacak şekilde dekor, aksesuar, projeksiyon, ışık, ses ve kostüm bileşenlerinin bütüncül biçimde ele alınarak değerlendirilmesi ile geliştirildi. Buna göre bu üç sahne tasarımı fikri aşığıdaki gibi oluşturuldu:

1.) Anlatıcı, boş sahneye sırtında bir çanta ve elinde iki adet ayaklı giysi askısı taşıyarak girer. Askılar kendi işlevinin yanı sıra başka işlevlerde (örneğin tüfek, top, elektrik direği vb.) kullanılabilir niteliktedir. Uygulamada alıntılanan her karakteri temsilen birer kostüm ve giysi askılarının dışında, farklı işlevlerde kullanılabilecek diğer aksesuarlar sırt çantasında taşınmaktadır. Kostüm ve aksesuar kullanımında temel hedef anlatılan olayların geçtiği atmosferi oluşturmaktır. Bu fikirde projeksiyon, ışık, ses ve kostüm tasarımları, prova sürecinde geliştirilmek üzere geçici olarak ertelenmiştir.

2.) Anlatıcı, boş sahneye biri sırtında biri göğsünde olmak üzere iki adet çanta takmış hâlde girer. Sırtında taşıdığı çantada birbirine eklenip sabitlenebilen farklı boyutlarda tahta parçaları bulunmaktadır. Farklı işlevlerde kullanılabilecek aksesuarlar ve taşınabilir ışık kaynakları (güçlü kamp feneri, el feneri, mum vb.) ise göğsünde taşıdığı çantadadır. İlk fikirde olduğu gibi, tahta parçaları, aksesuarlar ve ışık kaynakları aracılığıyla anlatılan olayların geçtiği atmosfer oluşturulur. Minimal görünen ilk fikrin aksine bu ikinci fikirde, tahta parçalarının birbirlerine eklenmesiyle yaklaşık 1,8 m. ve 1.5 m.'lik direkler oluşturulabilmektedir. Bu direklere sabitlenerek gerilen gri perde parçalarıyla ekranlar oluşturulabilir ve ekranlara projeksiyon cihazı kullanılarak görüntüler yansıtılabilir. Bu fikirde ses ve kostüm tasarımı geçici olarak ertelenmiştir.

3.) Anlatıcı, seyircinin sahneye alınması sırasında, birazdan gerçekleştireceği sunuma hazırlanırken görülür. Bir askeri üniformayı andıran, koyu yeşil renkte bir takım elbise giymiştir. Sahne üzerinde beyaz bir masa ve masanın üzerinde bir projeksiyon cihazı ile siyah bir resmi çanta bulunmaktadır. Fonda ilk projeksiyon görseli açıktır. Uygulamanın devamında projeksiyonda Vanyek'in defterinde yer alan çizim ve notların gösterilmesi planlanmıştır. Projeksiyonda ayrıca, gösterilen yazıların Çekçe seslendirmesine

başvurulabileceği düşünülmüştür. Anlatıcının, anlatılan olayların geçtiği atmosfere katkıda bulunmak üzere kullanacağı aksesuarlar siyah resmi çantanın içindedir. Işık tasarımı, önceden belirlenmiş olsa da, ışık masasında bulunan kişi ile birlikte spontane yapılmış gibi planlanmıştır. İlk iki fikrin aksine, sahne tasarımı son derece çıplak ve resmi bir görünümündedir.

6 Şubat 2023 Pazartesi

Kahramanmaraş'ta meydana gelen iki büyük depremin ardından provalar süresiz olarak ertelendi.

14 Şubat 2023 Salı

- Brecht'in sahneleme öncesi çalışma aşaması yeniden gözden geçirildi: Oyunun tartışma konusu ve öyküsü yazıldı, dönüm noktaları saptandı. Bu notlara göre oyunun fabel'i yazıldı ve bu fabel'e göre üç sahne tasarımı fikri yeniden değerlendirildi. Bu fikirlerin detayları not alındı.

22 Şubat 2023 Çarşamba / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Alıntılanan karakterleri temsilen birer marke kostüm, farklı işlevlerde kullanılabilecek aksesuarlar ve iki adet ayaklı giysi askısı ile ilk sahne tasarımı fikri sahne üzerinde hareket edilerek denendi. Yalnızca kostümler aracılığıyla bir tartışma konusunu gündeme getirmenin herhangi bir nedeninin olmadığı düşünülerek bu ilk fikir işlevsiz bulundu.

- Bir sonraki provada ikinci fikrin sahne üzerinde denenmesine karar verildi. Tahta parçalarının temininde özel bir marangozluk atölyesi ile anlaşıldı.

23 Şubat 2023 Perşembe / Atölye

- Atölyede kullanılmayan tahta parçaları seçilerek göz kararı kesildi ve inceltildi.

- Parçaların birbirine eklenebilmesi için ince işçilik yapıldı.

- 1,8 m. ve 1,5 m.'lik iki direğin ayakta durabilmesi için tahta takozlar üretildi.

- Uygulamada kullanılabileceği düşünülen aksesuarlar ve taşınabilir ışık kaynakları büyük bir bavulda toplandı.

24 Şubat 2023 Cuma / Atölye

- Tahta parçaları zımparalandıktan sonra atölyeden teslim alındı.
- Tahta parçaları ile aksesuarların ve taşınabilir ışık kaynaklarının içinde bulunduğu bavul sahne provalarının yapıldığı 29 Ekim Gençlik Merkezi'ne taşındı.

13 Mart 2023 Pazartesi / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Uygulama metni (ikinci versiyon) okuma provası: Okuma sırasında gösterinin yaklaşık kaç dakika süreceğine dair fikir edinmek için süre tutuldu. Yaklaşık süre 45 dk. olarak belirlendi.
- Isınma
- Ön oyun ve 1. episod sahne üzerinde hareket edilerek okundu. Alıntılanan karakterlere dair yeni notlar alındı.
- Tahta parçalarının göz kararı kurulumu ile ikinci sahne tasarımı fikri sahne üzerinde denendi.

14 Mart 2023 Salı / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- 2. ve 3. episodlar sahne üzerinde hareket edilerek okundu. Alıntılanan karakterlere dair yeni notlar alındı.
- Tahta parçaları arasından birbirine yapıştırılması gerekenler yapıştırıldı. İkinci fikir güncellendi. Buna göre, göğüste taşınan çanta yerine aksesuarlar ve taşınabilir ışık kaynaklarıyla dolu yedi adet siyah çöp torbasının elde taşınmasına karar verildi. Sırt çantası yerine ise tahta parçalarının halatla bağlanarak sırtta taşınmasına karar verildi.

15 Mart 2023 Çarşamba / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- 4. ve 5. episodlar sahne üzerinde hareket edilerek okundu. Alıntılanan karakterlere dair yeni notlar alındı.

16 Mart 2023 Perşembe / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Metnin tümü sahne üzerinde hareket edilerek okundu.

- Uygulama metninin yazım sürecinin çalışmanın Yorum bölümüne yazılmasına karar verilerek provalara ara verildi.

29 Mart 2023 Çarşamba / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Güncellenmiş ikinci sahne tasarımı fikri sahne üzerinde denendi. Siyah çöp torbaları, tahta parçaları ve tahtalar arasına gerilen perde parçaları ile birlikte oyunculuk araştırmasına giriş yapıldı.
- Çalışmanın tasarım hüneri sunmaktan çok bir oyunculuk araştırması gerçekleştirmek olduğu hatırlanarak, ikinci fikrin, ilkel bir yapıda olan köşebaşı sahnesi örneğine uygun bir tasarım fikri olmadığına karar verildi. Buna göre, tahta parçalarıyla oluşturulan direkler, direklerin arasına gerilen perde parçaları, projeksiyon cihazını bu perdelere yönlendirmek ve gerektiğinde projeksiyon cihazının konumunu değiştirmek gibi fikirler birer tasarım hüneri olarak nitelendirildi.

30 Mart 2023 Perşembe

- Üçüncü sahne tasarımı fikrinin sahne üzerinde denenebilmesi için projeksiyon cihazının nereden temin edilebileceği araştırıldı. Cihaz temin edilene kadar provalara ara verildi.

3 Nisan 2023 Pazartesi / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: Ön oyun ve 1. episod, anlatıcıya ve karakterlere dair bugüne dek alınan notlarla birlikte serbestçe çalışıldı. Anlatım olanakları denendi.

4 Nisan 2023 Salı / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: Ön oyun ve 1. episod için farklı anlatım olanakları denendi.

5 Nisan 2023 Çarşamba / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: 2. ve 3. episodlar, anlatıcıya ve karakterlere dair bugüne dek alınan notlarla birlikte serbestçe çalışıldı. Anlatım olanakları denendi.

6 Nisan 2023 Perşembe / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: 2. ve 3. episodlar için farklı anlatım olanakları denendi.

7 Nisan 2023 Cuma / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: 4. ve 5. episodlar, anlatıcıya ve karakterlere dair bugüne dek alınan notlarla birlikte serbestçe çalışıldı. Anlatım olanakları denendi.

10 Nisan 2023 Pazartesi / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: 4. ve 5. episodlar için farklı anlatım olanakları denendi.

11 Nisan 2023 Salı / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: Ön oyun, 1. ve 2. episodlar için detay araştırmalar yapıldı ve netlemelere başlandı.

12 Nisan 2023 Çarşamba / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: 3. ve 4. episodlar için detay araştırmalar yapıldı ve netlemelere başlandı.

13 Nisan 2023 Perşembe / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: 5. episod için detay araştırmalar yapıldı ve netlemelere başlandı.

14 Nisan 2023 Cuma / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Sürecin çalışmanın Yorum bölümüne yazılmasına karar verilerek provalara ara verildi.

24 Nisan 2023 Pazartesi / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: Ön oyun, 1. ve 2. episodlar netlenerek çalışıldı.

25 Nisan 2023 Salı / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: 3. ve 4. episodlar netlenerek çalışıldı.

26 Nisan 2023 Çarşamba / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Oyunculuk: 5. episod netlenerek çalışıldı.
- Ön oyun ve episodlar birleştirilerek ilk akış denendi.

27 Nisan 2023 Perşembe / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Akış

28 Nisan 2023 Cuma / 29 Ekim Gençlik Merkezi

- Isınma
- Akış
- Çalışmanın detaylarının yazılmasına ve düzenlenmesine karar verilerek provalara ara verildi.
- Provaların, devam eden süreçte, uygulamanın gerçekleştirileceği Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Erol Keskin Dans Salonu'nda yapılmasına karar verildi.

29 Mayıs 2023 Pazartesi / Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Erol Keskin Dans Salonu

- Isınma
- Uygulamada yer alan episodlardan belirlenmiş bölümlerin, uygulamanın gerçekleştirileceği salona teknik anlamda uyarlanması
- Akış

30 Mayıs 2023 Salı / Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Erol Keskin Dans Salonu

- Isınma
- Akış

31 Mayıs 2023 Çarşamba / Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Erol Keskin Dans Salonu

- Isınma
- Akış

1 Haziran 2023 Perşembe / Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Erol Keskin Dans Salonu

- Isınma
- Akış

2 Haziran 2023 Cuma / Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Erol Keskin Dans Salonu

- Işık kurulumu ve ışık provası
- Projeksiyon provası

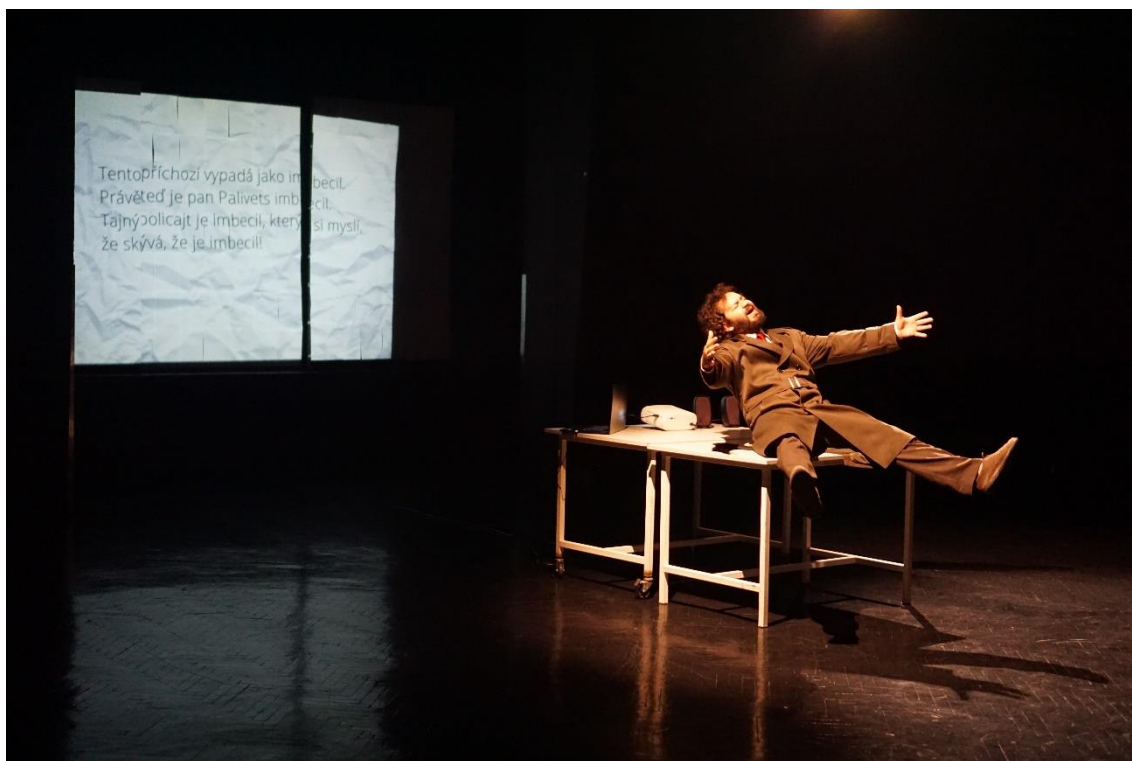
5 Haziran 2023 Pazartesi / Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Erol Keskin Dans Salonu

- Genel prova

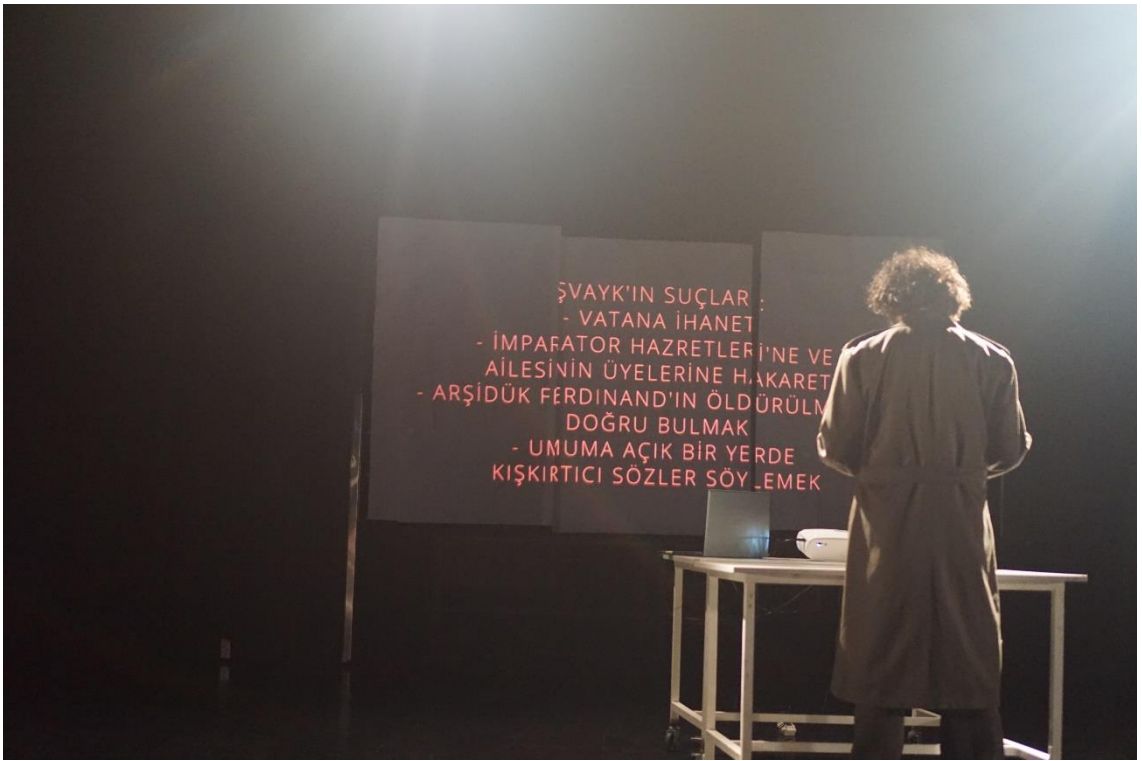
6 Haziran 2023 Salı / Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Erol Keskin Dans Salonu

- Genel prova

EK-III: Oyun fotoğrafları







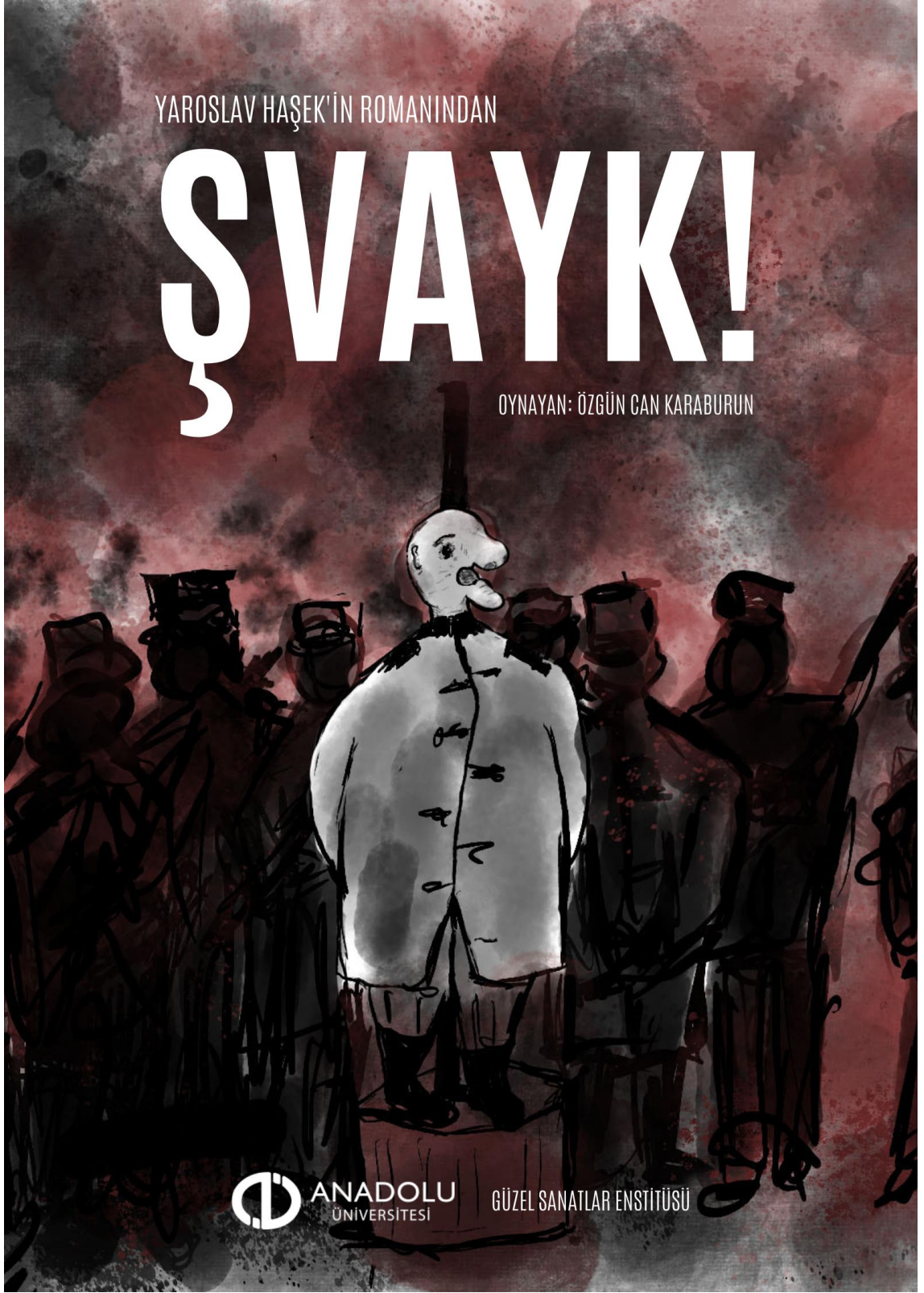
ŞVAYK'IN SUÇLAR :
- VATANA İHANET
- İMPARATOR HAZRETLERİ'NE VE
AİLESİNİN ÜYELERİNE HAKARET
- ARŞİDÜK FERDINAND'IN ÖLDÜRÜLMÜŞ
DOĞRU BULMAK
- UMUMA AÇIK BİR YERDE
KİŞİKİRTİCİ SÖZLER SÖYLEMEK







EK-IV: Afiş ve broşür



Yaroslav Hašek'in *Aslan Asker Şvayk ve Dünya Savaşı*'nda
Başından Geçenler romanından

Uyarlayan ve oynayan: Özgün Can Karaburun
Işık: Fatih Pazvantoglu
Projeksiyon çizimler: Pınar Bekaroğlu Ciotta
Projeksiyon sesler: Karel Hegner
Projeksiyon çeviriler: Şimon Peták ve Elmira Tuana Akçay
Kostüm: Ürküş Mutlu Aydın
Teknik Sorumlu: Basri Kaan Özcan
Fotoğraflar: Ozan Uygan

Yüz yıldan uzun süre önce kaybolan
Yozef Şvayk'ın yaşıyıp yaşamadığına ve
eğer yaşıyorsa nerede olduğuna dair
küresel çapta yürütülen soruşturma
kapsamında tanık Vanyek K. 'nın
tarafımıza ifade vermek üzere
çağrılmasına...



EK-V: Türkiye’deki sahnelemeler tablosu

Yıl	Yapımın Adı	Tiyatro	Uyarlayan	Çevirmen	Yönetmen
1963	Aslan Asker Şvayk	Arena Tiyatrosu	Charles Apotheloz	Selâhattin Hilâv	Ergun Köknar
1971- 1972	Aslan Asker Şvayk	Dostlar Tiyatrosu	Genco Erkal		Umur Bugay
1976- 1977	Aslan Asker Şvayk Hitler’e Karşı	İstanbul Şehir Tiyatroları	Bertolt Brecht	Can Yücel	Ergin Orbey
1984	Sade Vatandaş Şvayk Hitler’e Karşı	Uluslararası Sanat Gösterileri A.Ş.	Bertolt Brecht	Can Yücel	Başar Sabuncu
1990- 1991	Aslan Asker Şvayk	Dostlar Tiyatrosu	Genco Erkal		Genco Erkal
2001- 2002	Schweyk II. Dünya Savaşı’nda	İstanbul Şehir Tiyatroları	Bertolt Brecht	Yücel Erten	Yücel Erten
2001- 2002	Aslan Asker Şvayk	Antalya Devlet Tiyatrosu	Charles Apotheloz	Selâhattin Hilâv	Ayşenil Şamlıoğlu
2008- 2009	Aslan Asker Chveik	Sivas Devlet Tiyatrosu	Charles Apotheloz	Selâhattin Hilâv	Münir Canar
2015- 2016	Aslan Asker Şvayk	Eskişehir Şehir Tiyatroları	Charles Apotheloz	Selâhattin Hilâv	Yunus Emre Bozdoğan