

ANTON PAVLOVIÇ ÇEHOV’UN
‘BİR EVLENME TEKLİFİ ‘
ADLI TİYATRO METNİNDEKİ
‘NATALYA’
KARAKTERİNE ÇALIŞMA SÜRECİNİN
ANALİZİ.

EVİRİM ASUTAY

2009

T.C

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

**ANTON PAVLOVİÇ ÇEHOV ‘ UN
‘BİR EVLENME TEKLİFİ ‘
ADLI TİYATRO METNİNDEKİ
‘NATALYA’
KARAKTERİNE ÇALIŞMA SÜRECİNİN
ANALİZİ.**

EVİRİM ASUTAY

S.B.E. Film ve Drama (Oyunculuk) Yüksek Lisans Programında Hazırlanan

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: MÜGE GÜRMAN

2009

Söylediklerinize dikkat edin.

Düşüncelerinize dönüşür...

Düşündüklerinize dikkat edin.

Duygularınıza dönüşür...

Duygularınıza dikkat edin

Davranışlarınıza dönüşür...

Davranışlarınıza dikkat edin

Alışkanlıklarınıza dönüşür...

Alışkanlıklarınıza dikkat edin

Değerlerinize dönüşür...

Değerlerinize dikkat edin

Karakterinize dönüşür...

Karakterinize dikkat edin

Kaderinize dönüşür...

Mahatma Gandhi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	1
ÖZET.....	2
ABSTRACT.....	3
GİRİŞ.....	4
1.BÖLÜM: DRAMATURJİK İNCELEME.....	5
1.1. Yazarın Hayatı ve Tiyatro Anlayışı.....	5
1.2. Oyunun Konusu.....	9
1.3. Oyunun Türü.....	10
1.4. Metin Çözümlemesi.....	12
2.BÖLÜM: KARAKTER ANALİZİ.....	15
2.1.Natalya Karakteri.....	15
3.BÖLÜM: OYUNCU VE ÇALIŞMA SÜRECİ.....	18
3.1.Oyuncu.....	18
3.2 Çalışma Süreci.....	19
SONUÇ.....	22
KAYNAKÇA.....	24

ÖNSÖZ

‘Sanat öldü! Tiyatro öldü!’ çılgınlıklarının hâkim olduğu, kavram karmaşalarının gölgesinde yaşanan kaotik bir dönem olan 21. yüzyılda; elimdeki tek fener olan sezgilerimle yolumu aydınlatmaya çalışarak ortaya çıkardığım bu çalışma, hedeflenen ve olması gereken noktanın çok uzağındadır.

Hiç bitmeyecek olan mesleki öğrenim sürecim boyunca gerçeğe ve bilgiye ulaşmak için sorduğum sorulara cevaplar bulmamda etkili olan, tekniğimi oluşturmaya çalıştığım bu süreçte yeri doldurulmaz yardımlarda bulunan ustalarım; Cihangir Nevruzov’a ve Müge Gürman’a ve öğrenimim boyunca birikimlerini, yorumlarını benimle paylaşan tüm hocalarıma teşekkür ediyorum. Yaşamımdaki varlıkları için doğaya, yaratılışa şükran borçluyum.

Sevgili Meslektaşlarım; Hüseyin İnan Biçer ve Hakan Dülger’e, tüm olumsuzluklara rağmen beni yarı yolda bırakmayıp çalışmaya gönülden katıldıkları için çok teşekkür ediyorum. Sağ olun. İyi ki varsınız.

Son olarak var olduğum günden beri benimle olan, desteklerini ve sevgilerini hep yanımda hissettiğim, zorlu öğrenim yaşamım boyunca asiliklerime katlanan ve bana güvenerek cesaret veren, beni hiç yalnız bırakmayan aileme sonsuz sevgi ve saygılarımı sunarım

ÖZET

ANTON PAVLOVİÇ ÇEHOV ' UN 'BİR EVLENME TEKLİFİ ' ADLI TİYATRO METNİNDEKİ 'NATALYA' KARAKTERİNE ÇALIŞMA SÜRECİNİN ANALİZİ.

Asutay, Evrim

Film ve Drama Yüksek Lisans Programı (Oyunculuk)

Tez Danışman: Müge Gürman

2009,34 sayfa

Film ve Drama Yüksek Lisans Programı'nda oyunculuk öğrenimi gören Evrim Asutay tarafından Anton Pavloviç Çehov' un "Bir Evlenme Teklifi" adlı kısa oyunu, oyuncunun çalışma süreçlerinin analizini yapmak amacıyla araç olarak kullanılmıştır. Bu çalışma; üretim sürecinin analizini yaparak, oyuncunun ihtiyaçlarının, karşılaştığı sorunların ve çözümlerinin neler olduğunu araştırmak, süreç sanatı olan tiyatronun hangi parçasını ne şekilde oluşturduğu sorusuna cevaplar bulmak amacıyla yapılmıştır.

Oynama eyleminin gerçekleşebilmesi için uygun koşulların varlığının sağlanması gerektiğini savunan ve bunların neler olabileceğine dair sorgulamada bulunan bu tezde araç olarak gözlem yöntemi kullanılmıştır. Bu nedenle; öznel bir sürecin analizi yapılarak elde edilen sonuçlar, konuya dair nesnel doğruları saptamak amacıyla irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Oyun, Oyuncu, Süreç, Teknik, Dil birliği (Dramaturji), Ortak üretim.

ABSTRACT

**THE PROSESS ANALYZE OF THE PREPARATION
FOR THE CHARACTER ‘NATALYA’
IN THE ‘WEDDING PROPOSAL’
WRITTEN BY ANTON PAVLOCİÇ ÇEHOV**

Asutay,Evrım

MFA in Film and Drama

Supervisor: Müge Gürman

2009,24 pages

Evrım Asutay, currently a drama student at Film and Drama Graduate Programme has used Anton Pavlovich Chehov’s one act play “The Marriage Proposal (or The Proposal)” as a tool to analyse the actress’ work processes. By analysing the production process this study has been conducted with the intention of determining the actor’s needs and problems, researching solutions and find an answer as to which part it constitutes in context of theatre, which actually the art of processes.

This thesis advocates the necessity of providing suitable conditions for acting to be practiced whilst questioning as to what these conditions should consist. Observation method has been used for the study. This is why results obtained by conducting an analysis on a subjective process have been examined to determine objective truths related to the subject.

Key Words: Play,Player, Process,Technique,Dramaturgy, Ensemble.

GİRİŞ

Bu çalışmada, yazın edebiyatının önemli yazarlarından olan Anton Pavloviç Çehov'un, "Bir Evlenme Teklifi" adlı kısa tiyatro metnindeki ' Natalya' karakterinin bir oyuncu tarafından analiz edilişi, karakterin yaratım ve canlandırma öncesi hazırlık süreci anlatılmaktadır.

Oyuncu; çalışma süresi boyunca kendisini, oynama edimi sırasında-öncesinde gerçekleşen zihinsel, duygusal ve bedensel değişimlerini gözlemlemekte ve elde ettiği sonuçlarla oynamanın neliğine dair birtakım tezler ileri sürmektedir. Oynama eylemi ve tiyatro ancak uygun koşulların gerçekleşmesi, sağlanması halinde var olabilir. Oynama ediminin gerçekleşebilmesi ve bütünü anlamlı bir parçası olarak tiyatrodaki işlevini yerine getirebilmesi için, tiyatronun tüm bileşenlerinin, dinamiklerinin uyumlu ve bir arada işlemesi gerekmektedir. Bu da ancak ortak bir dramaturji çalışmasıyla mümkündür. Aksi halde sadece uyumsuz, dil birliğinden uzak parçalardan oluşan bir çeşni olmaya mahkûmdur. Yazarın, yönetmenin, oyuncuların ve diğer yaratıcıların dil birliği içinde olmaları gerekmektedir ki amaçlanan noktaya yaratım süreçlerinden geçilerek ulaşılabilsin ve disiplinlerin farklılığından kaynaklı özgürlük alanlarının bilincinde, diğer alanlara saygılı yaratıcılar bir ortaklaşa üretim halini, tiyatroyu var edebilsinler.

Bu çalışma, oyun seçiminden sahnelenme aşamasına kadar yaşanan sürecin gözlemlenmesi ve yaşananların analiziyle ortaya çıkan verilerin toplanması sonucu oluşmuştur.

Bu çalışma, Dramaturjik İnceleme, Karakter Analizi ve Canlandırma Süreci olarak üç başlık altında ele alınmaktadır.

1. BÖLÜM: DRAMATURJİK İNCELEME

1.1. Yazarın Hayatı ve Tiyatro Anlayışı

Anton Pavloviç Çehov (29 Ocak 1860, Taganrog Rusya- 15 Temmuz 1904, Badenweiller, Almanya) tiyatro yazarı ve modern kısa öykülerin kurucularındandır. ,

Rusya'nın güneyinde Azov Denizi kıyılarındaki Taganrog da bakkal bir babanın oğlu olarak dünyaya geldi, beş çocuklu bir ailenin ortanca çocuğudur, babası ticaretten çok dini ve artistik konulara eğilimleri olan set ve otoriter bir adamdı. Babasının baskısıyla kilise korosunda ilahi söyleyen Çehov, ticarete başarı sağlayamayan babasının yerine dükkân işleriyle de ilgilendiğinden lise eğitimi uzadıkça uzadı. Çehov bir süre yunanlı çocukların devam ettiği yerel bir okulda okudu, daha sonra on yıl boyunca lisede Yunan ve Latin klasikleriyle temel bir eğitim gördü. Düş gücüne fazlasıyla olanak sağlayan bu eğitim Çehov'un yaşamı boyunca klasiklerden hoşnut olamamasına yol açacaktı. “Kılıflı Adam” ve “Edebiyat Öğretmeni” adlı hikâyeleri lise dönemine aittir.1876 da babasının iflas etmesi üzerine ailesi Moskova'ya göçtüğünde, kendisi ağabeyi ile birlikte Taganrog'da kalarak liseye devam etti. Üç yıl boyunca henüz çok genç olmasına karşın kendi hayatını kendi kazandı. Zor koşullar altında geçen çocukluk yılları, hikâyelerinde çocuklara geniş yer vermesine ve hep hüznü, incinmiş çocukları anlatmasına neden oldu.1879 da liseyi bitirdi ve Moskova'ya giderek tıp fakültesine girdi. 1884 de doktor oldu. Tıp öğrenimi sırasında ailenin geçimine katkıda bulunabilmek için çeşitli dergilerde yazılar yazdı. Bu dönemde yazdığı yazılarını “Melbourne'un Masalları” adlı kitapta toplayarak üniversiteyi bitirdiği yıl ilk kitabını yayınladı. Çehov, üniversiteyi bitirir bitirmez hekimliğe başladı. “Cerrahlık”, “Cansız Ceset”, “Kaçak” adlı hikâyelerini bu dönemde yazdı. Hekimlik çok vaktini aldığından yazmasına engel olmaya başlayınca hekimlikten vazgeçip yazarlığa yöneldi. Yazarlığında hekimliğinin izleri görülür, pek çok kimse onun Çarlık Rusya'sını anlatışını bir doktorun hastalığı teşhis edişine benzetir.

1887 de “Alacakaranlıkta” adlı öykü kitabıyla Rus Akademisi tarafından verilen Puşkin ödülünü kazandı. Aynı yıl ilk büyük tiyatro oyunu “İvanov” Moskova'daki Korsch tiyatrosunda sergilendi. Ünlü öyküsü “6. Koğuş” 1892 de yayınlandı. Aynı yıl kolera salgını olan bölgelerde doktor olarak aktif rol oynadı. Merkez Rusya da Melikhov adını verdiği bir malikane satın alarak taşındı ve yaşamında “Melihova Dönemi” denilen yeni bir dönem başladı. Bu dönemde yaratıcılığının zirvesine ulaştı. Sürekli kendisini ziyarete gelen dostlarını

malikânede ağırladı.1894 yılının bir bölümünü yurtdışında geçirdi. Bu arada vereme yakalandı. Tedavi için Kırıma geçti. 1895'te "Martı" oyununun ilk versiyonunu yazdı. "Sakhalin Adası" nı yayınladı. Tolstoy ile tanıştı. Oyunun St. Petersburg'daki ilk gösterimi başarısızlıkla sonuçlandı. 1897 de 'Köylüler' adlı uzun öyküsünü yayınlattı. 1898 de Sanat Tiyatrosu'nu Stanslavski ile birlikte kuran Nemiroviç-Dançenko Martı'yı sahnelemek için Çehov'dan izin istedi. Bu arada Çehov ileride evleneceği aktris Olga Knipper ile tanıştı. Martı oyunu büyük başarı elde etti. Babası öldü. 1899 da 'Vanya Dayı'nın ilk gösterimi yapıldı. Toplu yapıtlarının ilk cildi yayınlandı. 1901 de 'Üç Kızkardeş' sahnelendi. Çehov Kafkasya seyahatinden sonra bir ev yaptırdığı Yatla 'ya döndü ve Olga Knipper ile evlendi. 1904 de 'Vişne Bahçesi' Moskova da sahnelendi. Sağlığı bozulan Çehov eşi ile birlikte Almanya ya gitti ve Badenweiller de öldü. Çehov'un bütün yapıtları ölümünden 40 yıl sonra 20 cilt halinde yayınlandı. Bu yayının 8. cildinde Çehov'un sayısı birkaç bine ulaşan mektupları yer aldı.

"1880'lerde hükümet baskısının siyasal ve toplumsal eylemciliğe engel olduğu bir dönemde yazı yaşamını sürdürmeye çalışmış olan Çehov, 19. yüzyıl Rus edebiyatının en büyük adlarından. Çehov'un çoğu zaman lirik gerçekçilik ve psikolojik gerçekçilik olarak nitelenen oyunları, 1905 Devrimi öncesi 'Çarlık Rusyası' nın şehir-taşra ikiliğini kendinde barındırdığı kadar, aristokrasinin çöküşüyle birlikte ortaya çıkan yeni koşulları da kendinde barındıran toplumsal yaşamın çelişmeli birliğini yansıtırlar. Eskimiş, ömrünü yitirmiş eski toplum düzeninin insanlarını yeni bir düzenin gelmesi umudu karşısında ele alarak, bu insanların iç dünyalarında toplumsal dış dünyanın dramını ortaya koyarlar; yaşamın dokunaklılığını gündelik yaşamın kendi varoluşu içinde verirler. Bu nedenle, Çehov'un oyunlarının en önemli iki öğesi, tıpkı yaşamın kendisi gibi onun çelişkin birer yansuları olan oyun kişileri ile iç eylemdir. Bu kişiler, duydukları boşlukta değer anlayışını yitirmiş, ama bunun farkında olan, gündelik yaşamın sıkıcı ve katı gerçekleri karşısında ezilen ya da buna bireysel ve nihilistçe saldıran kişiler ile toplumsal değişim dinamiğinin ortaya çıkardığı, yeni ekonomik güçlere sahip kişiler yanı sıra, halktan yana toplumsal bir yaşam değişikliğini esinleten aydın kişilerdir. Bu kişilerin bir bölümü, yaşamın tutkulu, hoşgörülü, çalışkan, bozulmamış, geleceğe açık yanını verirken, öbür bölümü yaşamın boş, sıkıcı, yılgınlıkla kapalı, düş kırıklığına uğramış, gerçeği örten, anlamsız kılan, ömür dolduran, yiten yanılısamlarla avunan, geçmişte kalan yanını verirler. Bu kişiler arasında oluşan dramatik çalışma, sonunda bütün bir toplumsal çelişmenin genel görünümünü, 'atmosfer'ini yansıtır. Bu 'atmosfer' kişiler arasında 'mecazi' karşılıklı anlaşma diliyle kurulan iç eylemden doğar. Çehov'un duygusallık ile fars, melodram ile alaylama arasında ince bir dengeye dayanan

oyunlarındaki bu iç eylem, iç diyalogla, ' iç deneyim' le sağlanır. Karşılıklı konuşan iki kişi birbirleriyle iletişim kurmadan, düşüncelerini izleyiciye duyururlar. Tematik olarak yineledikleri sözler ile yoğun duyguları arasında kurulan karşıtlıkla kendilerini var ederler. Çehov'un oyunlarında bütün yapısal öğelerin bütüncül birliği ile iç eylemlilik yoluyla kendiliğinden kurulan 'atmosfer yaşamın bir yansıması olarak kendini sahnede var ederek 'İnsanlık Komedyası' nı, yaşamın doğal gülmecesini oluşturur.

Çehov'un öbür büyük oyunlarında da açıkça görüleceği gibi, gündelik yaşamın görünüşte önemsiz olanın daha derin katlarına inerek, bunlara yüksek düzeyde dramatik bir nitelik kazandırmasıdır.'

Dünya tiyatrosuna çok önemli katkılarda bulunan K.S. Stanislavski' nin, Anton Çehov'a dair söyledikleri:

' Çehov sahnelerini betimlemeye çalışmayacağım, bu zaten olanaksız. Onların çekiciliği sözcüklerle anlatılamaz; satır aralarında, verilen aralarda, ya da oyuncuların görüşlerinde, derin duygularını yansıtmalarında gizlidir... Sezgi gücüne, duygulara dayanan sahneleme çizgisini bana Çehov öğretti. Yapıtlarının iç yapısını ortaya çıkarabilmek için bir şekilde oyunların derinliklerine inmek gerekiyor. Tabii, bu, ruhsal bir derinlik taşıyan her yapıt için geçerli bir kural. Ancak, Çehov'a başka yoldan ulaşamadığından, onun yapıtlarını anlamak için özellikle gerekli bu...

Şiirsellik, Çehov yapıtlarında ilk bakışta ortaya çıkmaz. Okurken kendi kendinize, 'İyi güzel ama... Hiçbir özelliği yok, heyecan verici bir şey de yok, her şey bildiğimiz biçimde geliyor... Gerçeğe uygun hiç yeni bir şey yok' dersiniz. Bazen yapıtlarıyla ilk tanışma düş kırıklığına yol açabilir. Okuduktan sonra onlarla ilgili söylenecek hiçbir şey yokmuş gibi bir izlenime kapılırsınız...

Çehov'un yapıtları, güncel yaşamı canlandırmalarına karşın, temelde rastlantısal ya da kişisel olanı değil, insana özgü olanı işleyen, felsefi düşünceye dayandıkları için, bitmeyen tükenmeyen bir kaynaktır... Çehov oyunlarının yalnızca yüzeysel değil, derin yapısındaki gelişmelerde de olağanüstü bir hareketlilik vardır. Yarattığı insanların eylemsizliğinde bile karmaşık bir iç hareket gizlidir. Oyun yazarları arasında, sahne üzerinde canlandırılan olayların iç örgüsünü kavramak gerektiğini, tiyatro yapıtlarının da tüm sözde teatral öğelerden arındırıldıktan sonra ancak bu temele dayandırılabilceğini en çok vurgulayan Çehov'dur.

Sahne üzerindeki dış olay örgüsü bizi eğlendirir ya da sınırlarımızı uyarırken, oyunun derin yapısında yatan iç olay örgüsü ruhumuzu etkiler, kavrar ve yönetir... Çehov'un oyunlarında salt öyküyü canlandırarak içeriği yüzeysel biçimde işleyen, yalnızca göze çarpan kişileri

abartılı bir oyun tarzıyla aktaran, sahne üzerinde kişiliklerin derinliklerini ve gizli yaşamlarını yaratmayanlar yanılıya düşerler. Çehov yapıtlarının ilginçliği, yaratılan insanların ruhsal derinliklerinde yatar...

Çehov, oyunun hem derin, hem yüzeysel yapısındaki teatral yapmacıklığı, güzel, sanatsal bir değeri olan, dürüst bir gerçeklikle yok etmeyi büyük bir ustalıkla başarır. Ele almayı sevdiği gerçekler konusunda da her şeyi öyle kolay kolay beğenmez. Bizi ruhumuzun yüzeyinde etkileyen günlük deneyimler, artık algılayamadığımız, her türlü özgünlüğünü yitirmiş, çok iyi bildiğimiz yıpranmış duygular değildir onun gerek duyduğu. Çehov, gerçekliğini en kişisel ruh hallerinde, ruhun derinliklerindeki köşelerde arar. Bu gerçeklik beklenmedik halleri, geçmişteki unutulmuş olaylarla gizemli bir bağlantıyı, geleceğe ilişkin açıklanamaz önsezileri, yaşamın özel mantığını yansıtarak heyecan verir. Bu yaşamda sağduyu yok gibidir, bu yaşam sanki insanlarla alay eder, onlara keyfi istediği şekilde davranır, onları dara sokar ya da güldürür.

Çehov'u oynayabilmek için, ilk koşul onun şu altın damarına ulaşmak, kendini tümüyle ona özgü gerçeklik duygusuna, çekiciliğin büyümesine bırakmak, her şeye inanmak, sonra da yazarla birlikte yapıtının ruhsal çizgisini izleyip onun bilinçaltına açılan gizli kapıları zorlamak gerekir.'

1.2 Oyunun Konusu

'Bir Evlenme Teklifi' adlı oyun, toprak sahibi olan Stepan Stepanoviç Çubukof ve kızı Natalya Stepanovna ile komşuları, toprak sahibi İvan Vasilyeviç Lomof arasındaki ilişkiler üzerine kurulmuştur. Yaşının geçtiğinin farkında olan ve bu nedenle bir an önce evlenmek isteyen Lomof, Natalya'ya evlilik teklif etmeyi amaçlayarak Çubukof'ların evini ziyaret eder. Gergin, şaşkın ve sinirli bir şekilde eve girer ve Çubukof' la karşılaşır. Bir süre zorlanıp lafa giremese de sonunda derdini anlatır ve gerçeği duyan Çubukof çok sevinir ve heyecanlanır. Natalya' yı çağırmak üzere içeri gider. Lomof gerginliğine rağmen kararlı bir şekilde bekler ve Natalya ile yapacağı konuşmaya hazırlanır. Natalya içeri girdiğinde şaşırır ve heyecanlanır. Çünkü babası ona gerçeği söylememiştir. Sohbet etmeye başlarlar, fakat Lomof bir türlü konuyu açamaz ve en sonunda sahip olduğu mal-mülkten, ailelerin dostluğundan dem vurmaya başlar ve davalık bir konu olan 'Öküz Çayırı' nın kendisine ait olduğunu söylediği

bir anda Natalya duruma müdahale eder ve çayırın kendilerine ait olduğunu söyler. Her şey bu andan sonra değişir ve bir süre sonra çok şiddetli bir tartışmanın içine girerler. Asıl konu hiç açılmaz. Tartışmanın şiddetlendiği bir anda baba içeri girer ve şaşkın vaziyette durumu anlamaya çalışır fakat gerginlik ona da tesir eder ve tartışma gittikçe büyür. Lomof kendinden geçer, taraflar birbirlerine hakaret etmeye başlarlar ve Lomof kalbini tutarak dışarı çıkar. Hala öfkeleri dinmeyen baba-kız söylenmeye devam ederlerken; baba Lomof'un neden geldiğini açıklar. Natalya gerçeği duyunca isteri krizine girer, işleri berbat ettiğini fark eder ve babasından Lomof'u geri çağırmasını ister. Lomof bir süre sonra tükenmiş vaziyette içeri girer. Lomof'u fark eden Natalya hatasını düzeltmeye çalışır, nazik, anlayışlı ve Lomof'a hak verir bir haldedir artık. Durum düzelmek üzereyken Lomof ve Natalya, köpekleri 'Yay' ve 'Ok' konusunda konuşmaya ve öncekinden daha hararetle bir tartışmaya başlarlar. Baba da tartışmaya dâhil olur ve işler çığırından çıkmaya başlar. Lomof bayılır, baba fenalaşır, Natalya krize girer. Lomof'un öldüğünü düşünür. Her şey karmakarışıklaşır ve akli dengeleri bozulmuş, kendilerinden geçmiş bir halde evlenirler.

1.3 Oyunun Türü

'Bir Evlenme Teklifi' adlı oyun komedyâ türünde yazılmış, bir sınıfın ve bireylerinin zaaflarını basit bir evlenme teklifi sırasında ince ve mizahi bir dille ortaya koyan kısa bir oyundur. Yüzyıllara göre birtakım değişiklikler göstermiş olsa da komedyâ, insanın çıplak gerçekliğini, zayıf, kusurlu, saf, soylu olmayan hallerini komik öğeler kullanarak anlatan ve seyircisini eğlendirmeyi hedefleyen bir tür olmuştur. Bu nokta da Komedyâ'nın Antik Yunan'daki tanımlarına ve 20. Yüzyıl felsefesinin ünlü düşünürlerinden Henri-Louis Bergson(1859-1941) bu tür üzerindeki görüşlerine bakalım.

"Komedyâ'nın kökeni hakkında yapılan açıklamada bu türün, başlangıçta tıpkı tragedya gibi doğmaca olarak yapıldığı ve kaynağını Phallos şarkılarından aldığı belirtilir. Komedyânın uzun süre ciddiye alınmamış olmasının sebebi, kişisel taşlamalarla yetinilmiş, biçiminin düzene sokulmamış olmasıdır... Aristoteles, sanatların, konu, araç, tarz bakımından birbirlerinden nasıl ayrıldıklarını açıklarken şairlerin, 'ya ortalamadan daha iyi veya daha kötü ya da ortalama insanların hareketlerini taklit' ettiklerini söylemiştir. Ortalamadan daha kötülerini taklit eden tür komedyâdır. Benzer bir açıklama tragedya ve komedyâ karşılaştırılırken yapılmış, Tragedyanın efsaneden aldığı kişileri soylulaştırmasına yüceltmesine karşın, komedyânın

soylu olmayan, kusurlu kişileri ele aldığı belirtilmiştir. Latin ve Ortaçağ tiyatro düşünürlerinin, Aristoteles'in bu savından hareket ederek, komedyayı gerçekçi bir tür olarak betimledikleri ve bu türün, gerçekleri yansıtmaya yansıtmaya özelliğine dikkat çektikleri görülecektir.”

‘Aristoteles'in Poetika'sında komedyanın türünden ne kadar az söz edildiği, antiklerin izinden giden kuramcı ve eleştirmenlerin en çok yoğunlukla tragedya üzerinde durdukları göz önünde bulundurulacak olursa, Bergson'un katkısı daha da önem kazanır.

Bergson komik düşüncesini hiçbir kesin tanımla sınırlamak istemediğini, komiyi canlı bir şey olarak ele almayı dilediğini belirtmiş, bununla beraber nelerin gülünç olabileceğini saptamaya çalışmıştır. İlk gözleminin sonunda, insanlık dışında hiçbir şeyin gülünç olamayacağını söyler... Bergson'a göre komedyanın, başkalarına karşı heyecanlanma ve duygulanmalarımızın kesildiği yerde başlar. Bu bakımdan gerçek hayata dramdan daha yakındır. Çünkü gülme zevki tiyatrodan bile sadece estetik, çıkarırsınız, arı bir zevk değildir; gizli bir amaç taşır. Gülme zevkinde, itiraf edilmeyen bir küçültme, utandırma ve hiç olmazsa dışarıdan bir düzeltme amacı karışır. Gülmenin toplumsal bir baskı niteliği taşıması, gülücün iki yanlı karakterini gösterir. Gülücün ne tümüyle sanata ne tümüyle hayata ait olmaması buradan gelir... Komedyanın yolumuz üzerinde tesadüf ettiğimiz, yine de edeceğimiz karakterleri gösterir. Benzerlikleri kaydeder. Komedyanın yazarı, kahramanını yarattığı andan itibaren benzeri olan kişileri onun çevresinde toplamaya başlar. Bergson'a göre komedyanın ile tragedya arasındaki temel fark, başka bir biçimde de ortaya çıkar. Tragedya yazarlarının eserlerinde bizi ilgilendiren, derin durumları ve çatışmalarıdır. Bunlar dış gözlemlerle saptanamaz. Komedyayı doğuran gözlem ise, dış gözlemdir. Komedyanın sanatı, aynı zamanda düzeltme ve öğretme gibi bilinçli olmayan ereği ile diğer bütün sanatlardan farklıdır. Bundan dolayı komedyanın, hayat ile sanat arasında gidip gelen bir sanat türü olma özelliğini taşır.”

Anton Pavloviç Çehov'un komedyanın türünde yazdığı ‘ Bir Evlenme Teklifi’ adlı kısa oyunu, gerçekleri ele alışı ve işleyişi bakımından absurd tiyatroyun anlatım öğelerini kullanmaktadır. Fakat absurd tiyatro tanımı, İkinci Dünya Savaşı sonrası batı toplumunda ortaya çıktığından, zamansal ve mekânsal farklılıklardan dolayı, Çehov metinleri bu tanım çerçevesinde ele alınmamıştır. Sevdâ Şener'in ‘ Dünyeden Bugüne Tiyatro Düşüncesi’ adlı kitabına göz atacak olursak bu konudaki saptamaları ve yorumları savı doğrular niteliktedir.

‘Absurd tiyatrodan tragedya ve komedyanın yeni bileşimi olan kara güldürü türü ile grotesk kullanılmıştır. Oyun kişisinin dramatik, hatta trajik olan uyumsuzluğu, bu uyumsuzluğu uzak açıdan seyreden seyirciye gülünç görünür. Ancak bu gülünçlükte korkutucu, şaşırtıcı bir şeyler de vardır. Absurd oyun yazarları toplumun günümüzdeki

şizofrenik durumunu, insanların şaşkın hallerini sergilerken seyirciyi korkutma ve şaşırtma yöntemlerine başvururlar. Mantıklı bir gelişimi olmadığı için birdenbire ve nedensiz olarak meydana gelen olaylar seyirciyi irkiltir. Bu irkilmede dehşet duygusu ile gülme birbirine karışmıştır. Amaçsız, anlamsız, birleştirici ilkesini yitirmiş, çözülmüş, çılgın bir dünya ile karşı karşıya gelmek, seyircide şok etkisi yapar. Dilin ve görüntünün alışılmamış düzenlemeleri, grotesk öğesine bolca yer verilmesi traji-komik etkiyi yaratır.

Trajik ve komik etkilerin karmaşık olarak algılanması seyircinin uyumlu ve mantıklı düzen düşünüyü yıkararak yaşamın temel saçmalığını algılamasını sağlar. Seyirci traji-komik durumu fark ederek kendini avutmama yolunda bir aşama yapar.

Absurd tiyatrodan alay etme, taşlama, aşağılama yöntemlerine de başvurulur. İnsanın şaşkınlığı, budalalığı, korkaklığı, kötücül ve güvenilmez oluşu sergilenir. Absurd oyunlarda tehlike duygusu trajik etkiyi, beceriksizlik ise, gülünçlüğü pekiştirir.’’

Yukarıdaki saptamalar ışığında, traji-komik olanın öznesi insanın, zaaflarını, mülkiyet hırsını, ego çatışmalarını, ikiyüzlülüğünü mizahi bir dille ustaca ortaya koyan Çehov’un ‘ Bir Evlenme Teklifi’’ adlı oyunu için absurd öğeler içermektedir demek yanlış olmaz. Çünkü oyun hem insanın içine düştüğü trajediyi hem de kendisini soktuğu gülünç hali ustaca ortaya koymaktadır. İzleyen ya da okuyan olarak, içinde debelendikleri halden dolayı onlara üzülmür, acırız hem de dıştan bakan gözler olarak bu abartılı gerçeklik karşısında güler, şaşırır, eğleniriz. Müge Gürman’ ın da dediği gibi ‘ *Tragedya ve komedyada bir düzlemin iki ucunda dururlar, traji-komik yani absurd, grotesk olan da iki ucun birleştiği, çatışarak iç içe geçtiği, üçgenin kesişme noktasında varolurlar.’’*

1.4 Oyunun Çözümlemesi

Anton Pavloviç Çehov, ‘Bir Evlenme Teklifi’ adlı kısa oyununda, Toprak sahipleri Çubukof, Lomof ve Natalya arasındaki ilişki ağını kullanarak; ortaya bir sınıf analizi koymuştur. Oyun boyunca iki akıntı vardır. Görünürde basit bir evlenme teklifinin komedyasını çizerken; derindeki kurguda erk kavramını, ego çatışmasını, mülkiyet kavramının insan doğasındaki etkilerini, çıkarlar ağı içerisindeki insanın ikiyüzlülüğünü, dönüşümünü tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermektedir.

19. yüzyıl Rusya’ sına baktığımızda hala feodal yapının hüküm sürdüğünü görmekteyiz. İktisadi ve sosyal yapı bütünüyle üretim ilişkilerini belirleyen toprak mülkiyeti üzerinden belirlenip, biçimleniyordu. Toprak –mülkiyet ilişkilerinin çarlık sonrasında dahi

Rusya üzerinde çok belirgin etkileri olmuştur.

“Büyük toprak mülkiyeti ve çarlık, kapitalist Rusya’da, serfliğin en önemli kalıntılarıydı. 20. yüzyılın başında 30.000 toprak sahibi 70 milyon desiyatin (76,3 milyon hektar) toprağa sahip bulunuyordu. 10,5 milyon köylünün ise hemen hemen aynı miktarda toprağı vardı. Bir köylü ailesi, ortalama olarak, 7 hektar toprağı ekip biçiyordu, büyük bir toprak sahibi ise 2.300 desiyatinden fazla. Toprak sahipleri arasında en önemlileri onbinlerce desiyatinlik koskoca yurtluklara sahip bulunuyorlardı. Çar, en büyük toprak sahibiydi, çar ailesi 7 milyon desiyatinlik bir toprağın sahibi bulunuyordu, yani yarım milyon tarım işletmesinin topraklarına eşit bir arazi. Köylü, ailesini geçindirebilmek için, çok ağır koşullarla toprak sahiplerinden toprak kiralamak zorundaydı. Köylünün kirayı ödeyecek durumu yoktu, onun için belirli bir zaman toprak sahibinin toprağında çalışmak zorunda kalıyordu. Toprak sahibi, işletmesini, eski usullerle, köylüyü zor yoluyla çalıştırarak ve az verimli köylü emeğinden yararlanarak yönetiyordu. Bütün biçimleriyle toprağın işlenmesi ilkeldi ve hemen hemen çağdaş teknikten bütün bütüne habersizdiler. Bütün bunlar, tarımda, üretici güçlerin ilerlemesini frenliyordu. Toprak tekeli, büyük mülk sahiplerine, toprak fiyatlarını yüksekte tutmak olanağını veriyordu, bu da, sanayide ve tarımda kapitalizmin gelişmesini geciktiriyordu. İlkel topluluk toprak mülkiyeti ve feodal yükümlülükler, köy nüfusunun kentlere doğru yer değiştirmesini yavaşlatıyor ve ucuz kolgücü bulma olanaklarını sınırlandırıyor.

Siyasal ve toplumsal alanda feodal toprak köleliği kurumunun kalıntılarıyla karşılaşılıyordu. Çarlık otokrasisi, serf sahipleri diktatörlüğünün bir biçimidir. Devletteki başlıca görevlerin hepsi, büyük mülk sahiplerine ayrılmıştı. Binlerce polis memuru, çarı, büyük mülk sahipleri ve kapitalistleri, halkın saldırılarına karşı koruyordu. 200.000’e yakın rahip ve keşiş, sömürücülere karşı alçakgönüllülüğü öğretiyordu. Çarlık, emekçileri, cahil olarak bırakıyordu: nüfusun beşte-dördü okuma-yazma bilmiyordu.”

Çehov’un oyunlarında kahramanlar çözülen egemen sınıfın (Toprak sahibi-rantiye) temsilcileri ve aydınlardır. Çehov ‘Bir Evlenme Teklifi’ adlı oyunla bu çözülen sınıfın(Toprak sahibi) dönüşümünü, ahlak değerlerinin, insan ilişkilerinin yozlaşmasını göstermektedir. Çehov kahramanlarını olumlu ve olumsuz tipler olarak sınıflandırmaz. Onun oyunlarının başlıca teması, bu kişilerin çöküntüye uğrayan duygusal dünyalarının irdelenmesi ve gösterilmesidir.

Feodal ve geleneksel bir yapıya sahip olan Rusya’ da sosyal yaşam bu katı dokunun

içinde şekillenmiştir. İlişki biçimleri kapalı toplumlarda olduğu gibi sınırlı ve hiyerarşik bir yapıdadır.

“ Hıristiyan kültürünün en katı şekliyle egemen olduğu Rusya’da 1917 öncesi kadın ve erkeklerin cinsel rolleri ve alanları katı bir şekilde çizilmiştir. Rus toplumu aşırı derecede gelenekseldir. Çarlık yasaları örneğin erkeğin karısını dövmesine açıkça izin veriyordu. Kadın ve erkek arasında katı bir toplumsal hiyerarşinin egemen olduğu Rus toplumunda nüfusun yüzde 80’i kırsal kesimde yaşamaktadır. Toprak köleliğinden kurtuluş ancak 50 seneyi geçmemiştir. Okuma yazma oranı çok düşük olan Rusya’da (Avrupa’da en düşük oran) büyük bir sosyal adaletsizlik söz konusudur”

Tüm bu bilgiler açısından değerlendirdiğimizde, Toprak sahipleri olan karakterlerimizin birbirleriyle olan ilişkileri, yaşamdan beklentileri, niyetleri çok daha belirgin bir hal alır. Bu düzlemden baktığımızda küçük bir toprak parçası için verdikleri büyük savaş, çıkarlar söz konusu olduğunda aldıkları yeni yüzler, koşullarla beraber değişen tavırlar vs. daha büyük bir resmin parçalarının tamamlanmasını sağlar. Cahil, mülk düşkün, feodal, görgsüz, kimliksiz ve ruhsal sağlığı bozulmuş bir toplumun resmidir gözler önüne konan bu metinde.

2. BÖLÜM: KARAKTER ANALİZİ

NATALYA STEPANOVNA

İnsan, bir buzul kaya gibidir. Görünmeyen, dipteki, gizil tarafı kişiliğinin büyük önemli bir kısmını oluşturur. Geçmiş yaşamların, sosyal, psikolojik, fizyolojik koşulların güdümünde oluşmuş süreçler de bilincin katmanlarını oluşturur.

“İd, ego ve süpereo insan bilincinin katmanlarıdır. Bu katmanlar birlikte yer almalarına karşın farklı düzlemlerde fonksiyon görürler.

İd zevk temelli istekler ve aşırı ısrarcı temel enerjinin çıkış noktasıdır. Temel ve en ilkel benliktir. Özünde cinsellik, açlık gibi ihtiyaçların doyurulması isteği yatmaktadır.

Ego ise id’in bu isteklerini gerçeklikle karşılayan kısımdır. Çeşitli savunma mekanizmaları ile idi dengeler. İd ve süpereo arasında dengeleyici unsurdur. Temel görevi kişisel güvenlik sağlamak ve idin bazı isteklerine izin vermektir. Freud ileriki yıllarda gerçekliği test etmek, savunma, bilgi sentezi ve zekâ fonksiyonları ile hafızayı bu merkeze

bağlamıştır.

Süperego baba figürünün ve kültürel adetlerin içselleştirilmiş bir sembolüdür. İd'in ihtiyaç ve talepleriyle çatışma halindedir. İd'e karşı saldırgandır. Tabuları ayakta tutar.''

Bu bilgiler ışığında Natalya karakterine baktığımızda; bastırılmış olan id'in ego ve süperego ile zorlu bir savaş verdiğini söyleyebiliriz.

Natalya 25 yaşında, henüz evlenmemiş, akıllı, çalışkan, eğitimli toprak sahibi bir genç kızdır. Babasıyla yaşamaktadır, metinde annesinin varlığından çok söz edilmez. Sadece tartışma sırasında Lomof'un ' Karınız da sizi döverdi' repliğinden yola çıkarak, annenin baskın bir karaktere sahip olduğu yorumunu yapabiliriz. Fakat bu replik dışında annenin sözü edilmez. Buradan yola çıkarak Natalya' nın çocukken annesini yitirdiği ve babası tarafından yetiştirildiği yorumunu yapabiliriz. Örnek alabileceği bir kadın figüründen yoksun büyümüş ve annenin yokluğundan dolayı kendisine en yakın insan olan babayı örnek almıştır. Bu nedenle de kadına özgü, kadın doğasıyla ilgili gözlem ve deneyimleri yok denecek kadar az, hatta tabularla çevrelenmiştir. Bu nedenle güdüsel olarak karşı cinsi arzuluyor oluşu gerçekliğiyle sağlıklı bir yüzleşme yaşayamaz. Yaşı gereği olgun bir genç kızın cinsel olgunluğuna erişmiş olmasına rağmen, karşı cinsle nasıl ilişki kurulacağına dair bir fikri ve deneyimi yoktur. Bu nedenle de kimi zaman tepkilerini kontrol edemez ve isteri krizi yaşayabilecek bir noktaya ulaşır istemsizce. Geçmişten beri hiç ifade edilmemiş, keşfedilmemiş yoğun duygular yaşar ve baş edemez. Psiko-seksüel gelişim sürecini çok sağlıklı geçirmemiştir. Feodal bir toplum yaşantısının içinde annesiz büyümüştür. Bu nedenle model alabileceği ve gelişim sürecinde destek alabileceği bir kadın figüründen yoksun yetişmiştir.

Güdüsel olarak Lomof'a bir kadın duyarlılığıyla beceriksiz de olsa yaklaştırmaya çalışır, en azından Lomof'un –karşı cinsin- varlığına kayıtsız kalmaz; fakat aralarındaki tartışma nedeniyle egosunu kontrol edemez ve erk mücadelesine girer. Mülkiyet hırsı ve haklılığını ispatlamadaki ısrarı ağır bastığından, gerçeklik duygusunu kaybeder ve güdülerini kontrol edemeyip, baştaki misafirperverliğini unuttur. Haksızlığa katlanamayan yapısı, kontrol etme güdüsü, baskın çıkmak isteği, güçsüzlüğü hazmedemeyen karakteri, Lomof ile çatışmasına sebep olur. Fakat öte yandan aralarındaki bu zıtlık bir uyuma dönüşür, dengelenir.

Natalya, çalışkan elinden her iş gelen fiziksel olarak güçlü, dayanıklı, toprak işlerinden, yönetiminden çok iyi anlayan eğitimli bir kızdır. Fiziksel ve ruhsal olarak evlenmeye hazırdır aslında. Fakat koşullar gereği, kapalı toplum yapısı, Natalya'nın sert yapısı vs. gibi sebeplerden dolayı karşı cinsle hemen hemen hiçbir ilişkisi yoktur. Lomof'un evlenme teklifi karşısında verdiği aşırı tepki, içinde bulunduğu ortam hakkında önemli

ipuçları verir. Evlenmek Natalya' nın düşüdür, o dönemde, feodal yapının içinde varolan her genç kız gibi o da dillenmemiş olsa bile bu düşle yaşamaktadır. Yalnız biridir Natalya diğer karakterler gibi. Sosyallik adına yaşamında varolan şeyler sınırlıdır. Muhtemelen evin dışında bir hayatı yoktur. Toprak ve ev işlerinden arta kalan zamanlarını da, yine evde çeyiz hazırlayarak, okuyup, müzikle uğraşarak geçirmektedir.

Yaşadığı yerin coğrafi özellikleri, toplumun sosyal, ekonomik, kültürel yapısı, parçası olduğu feodal düzen Natalya karakterinin varoluşunda etki eden dış faktörlerdir. Toprak sahibi oluşu, varlıklı bir sınıfın özelliklerine sahip olduğunu gösterir. Soğuk ve sert bir iklimde doğup büyüdüğünden, karakteri ve fiziği ona göre şekillenmiş, kapalı, sert, içe dönük bir hal almıştır.

Tüm bu koşullar altında Natalya'yı değerlendirdiğimizde dengesiz, tutarsız ve isteriye varan bir sürecin sebeplerini daha iyi analiz edebiliriz. Oyundaki replikler üzerinden durumları ve karakterlerin tepkilerini yazarak partiyonu oluşturabiliriz. Fakat yeterli ve etkili bir prova dönemi geçirilmediğinden, oyuncu prova sürecinde oluşturması gereken partiyonunu (Rol defterini) hazırlayamamıştır. Bu nedenle Natalya karakteri henüz ete kemiğe bürünmemiş, yüzeysel bir varoluştur. Rol defteri bir oyuncunun süreç boyunca karaktere ve durumlara dair araştırmalar, saptamalar yaptığı, yönetmenin yorumlarını, isteklerini not ettiği ve bu süreç sonucunda oyundaki notasyonunu yazdığı defteridir. Özetle oyuncunun eylem sürecinin yazılı tarihidir.

3.BÖLÜM: OYUNCU VE ÇALIŞMA SÜRECİ

1.1 OYUNCU

Oyuncu, süreç sanatı olan tiyatronun en önemli ögesidir. Yaratının seyirciyle buluşmasını sağlayan son halka ve ileticidir. Dolayısıyla oyuncunun temel işlevi enerjinin yaratımı ve ifadedir. Bu işlevi yerine getirebilmesi için de tiyatronun diğer bileşenlerinin, seyircide yaratılması amaçlanan etkinin gerçekleşmesini sağlamak için oyuncu ile uyumlu bir birliktelik içinde olması gerekir. Tüm bu bileşenlerin düzenleyicisi olan yönetmen, oyuncunun yaratım alanını var edip, üretebilmesi için ihtiyaç duyduğu en önemli, olmazsa olmaz partneridir.

‘‘Oyuncunun kendi üzerinde özellikle duygulanımları üzerinde çalışması ancak bir başkasının yani oyuncunun taşıdığı rolün gözle görülen fiziksel işaretlerini okuyabilmek zorunda olan izleyicinin bakış açısında bir anlam kazanır.’

Oynama eylemi, üretimin seyirciyle buluştuğu anda gerçekleşen canlı bir etkinliktir. Bu nedenle de oyuncu, tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliği olan canlılığın biricik temsilcisidir ve canlı olmakla yükümlüdür; estetik, etkili, iyi, güzel vs. olmadan önce. Fakat bu denli önemli ve kesin bir gerekliliği dahi görmezden gelerek tiyatro yapmaya çalışan ve tarif edemediği bir olmamışlık hissi yaşayan üreticiler ve alılmayıcılar vardır. Bu da yaşadığımız yüzyılda’ tiyatroyu sevmiyorum, çok sıkıcı, sinemayı tercih ederim...’ gibi tiyatrodan uzaklaşmış seyircilerin çoğalmasına sebep olmakta; tiyatronun olmazsa olmaz ikinci bileşeni seyircinin yok oluşu da tiyatronun varlığını sürdürmemesine sebep olmaktadır.

Tiyatroya yönelik bu yersiz önyargılarda yanlışlık payı aramamak gerekir. Çünkü bu sonuç tiyatro adı ile ortaya çıkartılan üretimin, tiyatronun temel taşı, öz niteliği olan canlılıkla yakından uzaktan ilgisi olmamasından kaynaklanır. Bu gerçeklik de bize tiyatro denen sanatın yapanlar tarafından dahi kimi zaman anlaşılmadığını, irdelenmediğini, bilinmediğini göstermektedir.

Tiyatro da yazarın, yönetmenin, tasarımcının, oyuncunun yaratım alanları ve

birbirleriyle ilişkileri, disiplinler arası denklik bağlamında irdelenmeli, ortak diller geliştirilmeli ve birlikte çalışmanın koşulları belirlenmelidir. Bu bağlamda gerekli olduğunu düşündüğün sorgulamayı, kendi üretim sürecimin gözlemlerine dayanarak, oyuncu ve edimi açısından değerlendirmeye çalışacağım.

‘‘Bir oyuncu kuramı olabilir mi? Hiçbir şey kesin değildir, çünkü oyuncunun görevinin ne olduğunu bildiğimizi düşünsek de, tam olarak ne yaptığını betimlemek ve kavramakta, onu yalnızca gözlerle değil, Zeami’ nin istediği gibi anlamlarla (zihin) da anlamakta epey güçlük çekeriz. Ancak kendi adına değil de, o oluyormuş ya da taklit ediyormuş gibi yaptığı bir kişinin adına konuşup eyliyor gibi görüldüğünü söyleyebiliriz. Peki ama bunu nasıl yapar, bütün bu eylemleri nasıl gerçekleştirir ve bu eylemler izleyici için ne anlamlar üretir? Bütün bu oyun etkinliklerini ve anlam üretimini kapsayabileceğini öne süren kuram çok gözü pek ve iddialı olacaktır, çünkü oyuncunun eylemi olağan durumdaki insanın eylemine benzer, ama buna ek olarak temsilin ‘muş gibi’ ve kurmaca olma parametresi vardır. Oyuncu teatral olayın kalbinde yer alır: yazarın metni (söyleşimler ve sahne yönergeleri), yönetmenin direktifleriyle izleyicinin dikkatle dinleyişi arasındaki canlı bağıdır; her gösterim betimlemesinin geçiş noktasıdır.’’

1.2 ÇALIŞMA SÜRECİ

Oyuncunun yaratım sürecini sağlıklı geçirebilmesi için gerekli koşulları ve ihtiyaçları göz önünde bulunduracak olursak; ‘Bir Evlenme Teklifi’ adlı oyunun ve ‘Natalya’ karakterine çalışma sürecim sonucunda ortaya çıkan performansın niteliğini sorgulamak daha kolay ve yararlı olacaktır.

Bir oyuncu olarak ihtiyaç duyduğum yegâne partnerimin, yönetmenin yokluğundan dolayı yönelimlerimi ve partisyonumu belirlemede zorluklar yaşadım. Üç kişilik bir oyun olan ‘ Bir Evlenme Teklifi’ adlı oyunun kastını, prova düzenini ve prova yönetimini oluşturmak gibi sorumlulukları üstlenmek zorunda kaldım ve bu nedenle birçok teknik sorunla karşılaştım. Oyuncuların değişmesi, provaların sekteye uğraması ve özellikle de yerini dolduramayacağım bir reji eksikliğinin olması büyük problemler yaratarak eyleme geçiş aşamasında bir takım aksiliklere ve gecikmelere sebep oldu. Gösterime son bir hafta kala oyuncuların değişmesi gerekti ve yeni bir ekip olarak sıfırdan başlamak zorunda kaldık. Oyuncunun sorumluluğunda olmadığı halde üstlenmem gereken sorumluluklar ve üstesinden gelmem gereken sorunlarla başedemediğim gibi, asıl sorumluluğum olan ‘Natalya’ ile de

hemen hemen hiç ilgilenemedim. Yaptığım okumaların ve analizlerin sahne üzerindeki karşılıklarını bulup, deneyimleyip, sabitlemem için gerekli prova sürecinin sağlıklı ve yeterli olamamasından dolayı eksiklerini bilmeme rağmen tamamlayamadığım, oluşturamadığım zayıf bir partisyona sahiptim. Bir rol defteri oluşturamamıştım. Dolayısıyla da sahne üzerindeki varlığım kendine güvensiz, yetersiz, kendini beğenmeyen, mutsuz, özette oyuncunun varolabilmesi ve gerçekliği yaratabilmesi için gereken koşulların yokluğundan dolayı kendini tutsak kılmış, cansız ve özensiz bir varlıktı.

Gerçeği var etmeyi hedeflerken, tam da uzak kalmam gereken bir noktaya takılıp kaldım. Oyun bir parodiye dönüştü, çünkü 'sonuç'un niteliğini belirleyen 'süreç'te bir takım sorunlar yaşandı ve çözülemeden gösterim yapıldı. Oyunun ilk gösterimi, aslında ilk akıcı provamızdı. Birçok şey deneyimlenmemiş, seçilmemiş ve üzerinde çalışılmamış bir haldeydi. Gösterim bittiğinde oyuncu olarak yaşadığım duygu, tatminsizlik ve utançtı. Özrün hiç bir anlamı yoktu, çünkü söyleyeceğimi edimimle söylemiştim. 'Ben aslında... Bu nedenle olmadı... biliyorum ama..' vs gibi içsel ve dışsal serzenişlerin hiç bir manası yoktu. Temelinde zevk alma ve beğeni duygularının yattığı oyun oynama halini sevincini gerçek anlamıyla yaşayamamış ve ortaya vasat, özensiz, eksik bir iş çıkartmıştım. Tek nedeni de tekniğimin ve çalışma koşullarımın yetersizliğiydi.

Tüm bu duygu ve düşünceler içinde çalışma sürecim boyunca sorgulamam gereken şeyin süreç olduğunu, ancak olmayanın nedenlerinden yola çıkarak olması gerekene dair önermelerde bulunabileceğimi ve bu yolla oynama eyleminin neliğine dair bulgular elde edebileceğimi düşündüm. Araç olarak; içinde bulunduğu koşullarda yaratım alanını belirleyemeyen, rehberini yitirmiş, rotasız kalan oyuncuyu, onun sezgisel sorgu ve bulgularını kullandım. Bu noktada mesleki eğitim sürecimi sorgulamakla başladım ve oyuncunun ihtiyaç duyduğu çalışma ortamının nasıl oluşturulabileceğine dair gözleme dayalı araştırmalar yaptım.

Bu güne kadar öğrenim ve meslek yaşamımda çoğunlukla olması gerekeni, doğruları; olmaması gerekenlerden, hatalardan, yanlışlardan, eksikliklerden yola çıkarak bulmak zorunda kaldım. Yaptığım ve bana öğretilen yanlışlar en büyük rehberim oldu. Bir anlamda yolu tersten yürüyerek bilgiye ve doğruya ulaşmak zorunda kaldım. 'Bir Evlenme Teklifi' adlı oyuna çalışma sürecime baktığımda, yine ulaştığım noktanın hatalardan sonra ulaşılan bir farkındalık hali olduğunu söyleyebilirim. Bu çalışmanın sonucunda elde ettiğim pratik ve teorik bilgiler, yolumu aydınlatan ve kendi yöntemimi oluşturmaya çalıştığım bir dönemde ufuk açıcı oldular. Oyuncululuğu öğrenmeye ve yapmaya çalışan bir çırak olarak, bu çalışma

sürecinden elde ettiğim en büyük kazanç, teknik, bilgi ve deneyim açısından eksiklerimi fark etmem; mesleki anlamda hangi yolda, nasıl yürüyeceğime ve neye ihtiyaç duyduğuma dair net bulgular elde etmemdir.

Özetle hangi yolda nasıl yürüyeceğine karar vermiş ve bu karar sonucunda geçmesi gereken aşamalara hazırlanmaya başlamış, eksiklerini ve yetilerini daha iyi analiz edebilen, kalfalık mertebesine erişmiş bir oyuncuyum artık- Ustalığını ispatlamak için üretmesi gerektiğini bilen ve üretime geçmek için toprağı bir süreliğine nadasa bırakmaya karar vermiş-

SONUÇ

Çalışma sürecim boyunca yaşadığım sancılar, sorunlar sonucunda edindiğim deneyimler, ihtiyaç duyduğum yöntem ve yapmak istediğim tiyatro hakkında bilgiye ve vizyona sahip olmamı sağladı. Bu çalışmayı yaparken çok sıkıldım. Çünkü önümü göremeden, bildiklerimin çoğunu unutmuş bir halde, karanlıkta iğne arar gibi ilerliyordum. Sürecin analizini yapmak ve ortaya ne çıkarsa çıksın amacıma hizmet edeceğini bildiğimden, oyuncu olarak yaşadığım süreçlere, tez hazırlamaya çalışan kişi olarak hiç müdahalede bulunmadım. Süreçte içerisinde olanı ve olmayanı hiçbir filtre kullanmadan yansıtmaya çalıştım ki bu öznel süreç sonunda bulgulara ulaşabileyim. Bu nedenle sonucun sağlıklı olması için gereken, süreçte yapılması gereken çalışmaya yer veremedim. Oyuncunun rol defteri hazırlayamadığı bir süreç yaşanmıştı çünkü. İlginç ve üzücü olan şu ki bu çalışmada yaşanan tüm sorunlar, eksikler ülkemizde profesyonel tiyatro yapan kişiler ve kurumlar arasındaki en yaygın problemlerdir. Tasarımcının çizimleri, yönetmenin (ihmal edildiği, zorunluluk nedeniyle sonradan yapıldığı çok olur) reji defteri vardır, hem kendileri hem de ekipteki diğer yaratıcılar için gerekli olan. Fakat oyuncu hep nasıl olduğunu bilmediği ya da anlatamadığı, sezgisel bir yol izleyerek yaratır, ya da söyleneni birebir uygular. Onun yazılı bir delili yoktur. Bu çalışma sürecinde niyeti, rol defteri hazırlamayı deneyimlemek ve süreci belgelemek olan oyuncu; sürecin sağlıklı işlememesinden kaynaklı, yaratım sürecini yaşayamamış ve başarısız olmuştur. Bu gerçeklik araştırmacının analiz sürecine hizmet etmiştir. Ortaya ne çıkarsa çıksın sürecin öğretici ve ileriye taşıyıcı olacağını hissediyordum. Çalışma sürecinde kendimde keşfettiğim eksiklikler, hatalar ve gösterim sonrası jüri yorumları neye ihtiyaç duyduğum ve ne yapmam gerektiği konusunda somut bir fikre sahip olmamı sağladı. Ve şimdi hedeflediğim, olmam gereken noktadayım. Başlangıçta, sıfır noktasındayım. Şimdi her şey yeniden başlıyor. Tüm bildiklerimi unutmaya, daha doğrusu demlenmeye bırakmaya karar verdim. Başlangıçta sahip olduğum çocuksu, keşfe çıkma halindeyim şimdi. Yıllardır yapmaya çalıştığım ve başaramadığım şeyi deneyimlemeye hazırım şimdi. Durmak... Kelebeğin kozasında anını beklemesi gibi.

Kozamdan çıktıktan sonra yapmak istediğim tiyatroyu var etmek için somut adımlar atmaya hedefliyorum. Çünkü tiyatronun, oyunun gücünü, yaşam içindeki doldurulmaz yerini

kendi üzerimdeki etkisinden biliyorum ve bu etkinin dünya üzerindeki, toplumlar, insanlar üzerindeki etkisine yön veren parçalardan olmak ve dünyayı daha güzele doğru değiştirmeye devam etmek istiyorum. Tiyatronun ne olduğuna dair sağlıklı, gerçek bir fikrin olmadığı bir ortamda, onun en önemli yanını keşfetmek ve becerebildiğim kadarıyla canına kan pompalamak istiyorum. Yapmak istediğimin kendimi ve toplumu uyuşturan bir eylemlilik hali olmadığını biliyorum. O halde çok, daha çok çalışmalıyım.

'Tiyatro, bir ülkenin ve ulusun yeniden dirilişi için en kudretli ve en doğru bir araç olabilir. Bir barometre gibi tiyatro, milletin kalkınmasının ve düşüşünün göstergesidir. Duyarlı ve öngörülü tiyatro (ben trajediden vodvile kadar bütün tiyatro türlerini kastediyorum) birkaç yıl içerisinde, bütün bir milletin duyu biçimini değiştirip yükseltmeye ve aynı şekilde de, kanat yerine nallanacak bacak çıkartan sakat tiyatro, aynı milleti uyuşturup, ahlakını bozmaya kadirdir.

Tiyatro – gülüş ve gözyaşları okuludur: O gerçek insan yazgılarını, kalbin ve ruhun ebedi kurallarına uygun bir şekilde eski ve yalan maneviyatları açığa çıkartması gereken özgür bir kürsüdür.

Eğer bir ulus yardım elini kendi tiyatrosuna uzatmıyorsa, o millet ya ölüdür ya da ölmek üzeredir. Aynı zamanda da tiyatro, sosyal hayatın ritmine, tarihin nabzına, halkın trajedisine karşı duyarsız ve sağır, öz yurdunun ezeli renklerine körse, onun ruhuna yabancıysa tiyatro adını taşıyamaz. Zamanı öldürmek için kurulmuş iğrenç bir müessese, batakhanedir onun adı.'

Federico Garcia LORCA

KAYNAKÇA

- 1 Çalışlar, A. Tiyatro Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995
- 2 Çalışlar, Aziz, Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu, Mitos Boyut Yayınları,
- 3 Şener, Sevda, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi,3.Baskı, Ankara,1998
- 4 Zubritski, Mitropolski, Kerov, Apeçu *d'histoire et d'économie - la société*, Toplum Kapitalist, Sol yayınları, Çeviri: Sevim Belli, 1995
- 5 Günlük Siyasi Gazete Sol, 31.05.2008, Sayı:744
- 6 <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ego>
- 7 Pavis, Partice, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, Dost Kitabevi, Şubat 2000,Ankara shf,83