

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**ABSÜRD TİYATRONUN TARİHSEL GELİŞİMİ
İLE BU AKIMIN ÖNCÜLERİNDEN SAMUEL
BECKETT'İN TİYATRO ANLAYIŞI, YAZDIĞI
“ROCKABY” OYUNUNUN İNCELENMESİ VE
SAHNELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

MERVE YİĞİT

İSTANBUL, 2017

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI

ABSÜRD TİYATRONUN TARİHSEL GELİŞİMİ
İLE BU AKIMIN ÖNCÜLERİNDEN SAMUEL
BECKETT'İN TİYATRO ANLAYIŞI, YAZDIĞI
“ROCKABY” OYUNUNUN İNCELENMESİ VE
SAHNELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

MERVE YİĞİT

Tez Danışmanı: ALİ DÜŞENKALKAR

İSTANBUL, 2017

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Tezin Adı: *Absürd Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ile Bu Akımın Öncülerinden Samuel Beckett'in Tiyatro Anlayışı, Yazdığı "Rocbaby" oyununun incelenmesi ve sahnelenmesi*

Öğrencinin Adı Soyadı : Merve Yiğit

Tez Savunma Tarihi : 23.05.2017

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Yrd. Doç Dr. Burak KÜNTAY
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Ali Düşenkalkar
Program Koordinatörü
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Tez Danışmanı
Ali Düşenkalkar

Üye
Senem Cevher

Üye
Doç. Dr. Kaya Özkaracalar

İmzalar

Ali Düşenkalkar
.....
Senem Cevher
.....
Kaya Özkaracalar
.....

ÖNSÖZ

Absürd tiyatro metinleri ve sahneye konmaları genellikle anlaşılmaz bulunabilir. Seyirci sahnede, tiyatrodan kalıplaşmış beklentilerini göremeyince şaşıracaktır. Oysaki aynı seyirci fantastik bir film izlediğinde ya da bir operada seyrettiğinde, gördüğü saçmalıkları kabullenecek ya da geleneksel absürd tiyatronun önemli örneklerinden olan Alice Harikalar Diyarında'yı seyrettiğinde eğlenecek ve anlaşır olduğunu düşünecektir. Yani geleneksel tiyatro ile kişilerin oturmuş alışkanlıkları, tiyatrodan beklentiyi anlaşılır olması gerektiği yönüne sokmuş, diğer bir deyişle daraltmış. Absürd tiyatro bu kuralları yıkma, beklentinin yönünü değiştirme ve tiyatroya yaklaşımı saptırarak alanı genişletmiştir. Bu yapmak için, soytarılık ve kukla geleneğinden yararlanarak 'vahşet tiyatrosu'nu andıran, dadacılık, gerçeküstücülük, dışa vurumculuk gibi akımlar ve varoluşçu yazarlar başta olmak üzere Çehov, Luigi Pirandello, Ibsen gibi yazarların fikirlerinden yararlanan bir anlayış absürd tiyatro yazarları tarafından benimsenmiştir. Belli kalıpları olmayan bu anlayış, kelime kalabalıklarını atıp dilden uzaklaşıp, geriye kalan ile anlamı 'yalın' olarak vermeye çalışır.

Ionesco'nun nesnelere kullanıp dili bozarken 'mim'den yararlanması, Genet'nin biçimsel eylemi kullanması, Adamov'un oyun kişilerinin tutumun değiştirmesini, Pinter'in iletişimsizlik dolu, soyutluğu getirdiği oyunlarında, belki de Mimus'a doğru bir geri dönüş gözleriz. Beckett oyunları ise, zamanla dilden tamamen kopuk bir süreç yaşatır bize. Kocaman bir bilinmezliktir Beckett oyunlarının sonu da başı da... Öyle ki "Godot'yu Beklerken'in Amerikan yorumunu yönetecek olan Alan Schneider, Beckett'e Godot ile kimi ya da neyi anlatmak istediğini sorduğunda "Bilseydim oyunda söyledim" yanıtını almıştır."¹ Ölüm ile yaşam arasında sıkışan insanın dünyasını tasvir eden absürdist yazarlar bile oyunlarında bir özet yapamaz ve bir sonuç çıkaramazken, absürdlüğün kesin çizgilerinden değil etkenlerinden, gelişiminden ve bu tür eserlerin ortak yönlerinden ve etki alanlarından bahsedebiliriz. Fransa, Avrupa, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletlerine sıçrayan bu akımın peşinden gelen teatral yenilikler devam etmiş ve alternatif tiyatro hareketinin oluşumunda da etkili olmuştur. Amerika'da Julian Beck ve Judith Malina'nın Living Theatre'ı (Yaşayan Tiyatro), İngiltere'de ise epik tiyatro anlayışı bırakmayan George Devine'in İngiliz Sahne Topluluğu alternatif tiyatro anlayışının ilk örneklerini vermişlerdir. 1960'lara geldiğinde seyirci ve oyuncu arasındaki mesafenin kaldırılıp, sahneye erişemezliğin kalktığı görülmüştür. Alternatif tiyatro anlayışı ülkemizde de etkisini her geçen yıl daha popüler olma yönünde göstermiştir.

Saçmanın hakim olduğu absürtlükten bahsettiğimizde, hiç adam, ilk postmodernist, absürd tiyatronun öncüsü olarak anılan Beckett için oyunlarının anahtarının 'belki'² olduğunu belirtmiştir. 'Belki' ile gelen ihtimaller silsilesinde, karşıt duygularda bir bütün olarak işlenir ve seyirciye boşlukları tamamlamak kalır. "Beckett tiyatrosundan soyut bir resimden alınan tat alınmalıdır. Beckett oyunlarının verdiği tat, kuru bir okur mantığı- metin ilişkisine değil, sahnede yansıyan çok boyutlu duyarlılığa, seyircinin kendi duyarlılığından bir şeyler aktarmasına bağlıdır." (Yüksel 2012, s. 119)

¹ Block ve Shedd, 1962. s. 1103. *Masters of Modern Drama*. 1st Edition. New York: Random House.

² Driver Tom F. 1961. s 23. *Beckett by the Madeleine*. Columbia University Forum Summer.

Subliminal mesajlarla dolu absürd tiyatro örneklerindeki konular, yazarların ideolojisiyle yaptığı zamanki gibi bir etkiye günümüzde maalesef gösteremez. Çünkü Gergedanlaşmanın doğal bir yaşam haline geldiği, absürd bir yaşam sürdüğümüz bu çağda Ionosco'nun Gergedanlar oyunundaki anlatmak istediği zaten günümüzde yaşadığımız toplumun bize hiç de yabancı olmayan resmidir.

Absürd tiyatronun ele aldığı konu, anlatım şekli –ya da anlatamama şekli-, biçimi yani kısacası absürd tiyatroyu absürd tiyatro yapan her bir unsur, çalışmamda ilgi düzeyimi katlayarak artırmıştır. Bu yüzden bu projeyi gittikçe derinlere inerek ve olabildiğince farklı yazarların kaynaklarından yararlanarak destekledim. Bütün bu araştırmalar süresince keyifli ve yeni bilgilerin aydınlatıcılığı ile verimli zamanlar geçirdim.

Karaktere can verme kısmında ise farklı bir bakış açısı sunmak adına, daha sonra da değineceğimiz absürd oyunların vazgeçilmez sahneleme unsurlarından yararlanarak, Rockaby oyununa ve kadın karakterine farklı bir bakış açısı getirmeye çalıştım. Umarım bu projeyi okuyanlar için, yol gösterici ve yararlı bir kaynak olur. Karakterin yaratılma süreci farklı bir bakış açısı getirir.

Saygılarımla,

Ataşehir 03.04.2017

Merve YİĞİT

TEŞEKKÜR

Benim için çok değerli ve özel olan bu yüksek lisans çalışmamda, özellikle minnetlerimi sunmak istediğim birkaç isim var; Bahçeşehir Üniversitesi İleri Oyunculuk Bölümündeki oyunculuk eğitimim sırasındaki yolculukta, eğitim alma ve tecrübelerinden yararlanma fırsatı bulduğum değerli öğretmenlerimden Devrim Seher Yakut'a sahne çalışmalarımız sırasında öğrendiklerimin yanı sıra, kıymetli sohbetlerimiz, içten samimiyeti ve hayattaki duruşu ile örnek olduğu için, Nazan Kesal Kırılmış'a var etmek için deneyerek hep daha iyisinin bulunabileceğini gösterdiği için, Cihan Yöntem'e sahnede durulabildiğini de öğrettiği için, Senem Cevher'e harekete geçmem için beni hep tetiklediği için teker teker teşekkür ederim. Üzerimdeki emeklerinin ötesinde, ihtiyacım olduğunda beni yalnız bırakmadıkları, ders esnasında öğretmen ama dahası dost, sırdaş ve anaç oldukları için hepsine şükranlarımı sunarım.

Ve Ali Düşenkalkar... Eğitimim sırasında her geçen dönem daha çok tanıma imkanı bulduğum kıymetli öğretmenim... Diksiyon dersi ile başlayan Bahçeşehir Üniversitesi'ndeki oyunculuk eğitimi serüvenimde diksiyon öğretmenim, artık bitiş çizgisine vardığım yerde ise tez danışmanım... Eğitimim sırasındaki sahne çalışmalarım daha iyisini yaratmam için emek verdiği ve beni zorladığı, benden beklentisini her geçen gün yükselttiği ve geçirdiğimiz senelerde bana hissettirdiği güven için teşekkür ederim. Bu tez çalışmasında A'dan Z'ye dokunuşu vardır desem yeridir. "Kadın" karakteriyle beni buluşturduğu ve o kadının bu hale gelmesini sağladığı için ona minnettarım. Bana açtığı yeni bir ufuk ile oyunculugumu şekillendirdiği için de ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ailem... Onlara olan teşekkürler sonu gelmez bir derya olur... Tez çalışmam özelinden gidecek olursam, özellikle annem Nurten Yiğit'e çalışmam için gerekli koşulları sağlamadaki çabası ve sabrı, babam Mustafa Yiğit'e bana olan güveni ve desteği, ablam Duygu Yiğit'e ihtiyacım olan her şeyi olur hale getirmedeki gayreti ve bana olan inancı, bitmek bilmez provalarımda yılmadan, her defasında ilk defa dinler gibi ilgili olan ve fikir veren Ece Seymen'e teşekkür ederim. Kısacası hep yanımda ve destekçim oldukları için aileme teşekkürlerim sonsuz...

Anneannem... İşte en zor teşekkür... Tez çalışmamın daha başlamadığı günlerden itibaren, bu sürecin içinde hatta tam da merkezinde olan kadın... Bütün serzenişlerimi, stresimi ve yorgunluğumun şahidi olan sultanım... Çalışmalarım ruh halim en çok sana yansıdı ve beni çektiğin için teşekkür ederim. Hep "Hayırlısıyla bitsin artık şu tezin" dedin. Ve bitti... Bana olan sabrın, inancın, desteğin, emeğin ve her şey ama her şey için ne kadar teşekkür etsem nafi... Artık teşekkürlerin bir önemi yok, sen olmadıktan sonra... Tezimin konusunu sana anlattığımda "Beni düşünerek oyna" demiştin ya, bu "kadın"ı senin için oynayacağım ve sen seyredeceksin biliyorum. Tezimi yazarken, sahnesine çalışırken hatta ezberimde beni dinlerken hep vardın. "Ver ben tutayım, sen tekrarla" diyordun... Bana nasıl destek olacağını şaşırmıştın... Tezin daha konusu yokken sana aklımdakileri söyleyip üstünden fikir yürütüyorduk... Bu süreç uzun bir süreç değil. Bana daha dün gibi.. Tek fark var, sen yoksun. Tez bitti ama göremeden bize veda ettin... Perdeyi kapattın ve gittin... Teşekkürlerin en büyüğü sana... Nurlar içinde uyu anneannem, Hacı Altun Seymen...

ÖZET

ABSÜRD TİYATRONUN TARİHSEL GELİŞİMİ İLE BU AKIMIN ÖNCÜLERİNDEN SAMUEL BECKETT'İN TİYATRO ANLAYIŞI, YAZDIĞI “ROCKABY” OYUNUNUN İNCELENMESİ VE SAHNELENMESİ

Merve Yiğit

İleri Oyunculuk

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Ali Düşenkalkar

Nisan 2017, 78 Sayfa

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı'nda eğitim gören Merve Yiğit tarafından ele alınan “Absürd Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ile Bu Akımın Öncülerinden Samuel Beckett'in Tiyatro Anlayışı, Yazdığı Rockaby Oyununun İncelenmesi Ve Sahnelenmesi” başlıklı tezde, Beckett Tiyatrosu öncesinde absürd tiyatronun geçtiği evreleri, yazarın Rockaby adlı oyunun incelenmesi ve kadın karakterinin yaratım süreci incelenmiştir. Detaylı bir inceleme ile hazırlanmış bu çalışmanın ikinci bölümünde, gelişim süreci, absürd eserlerin ortak özellikleri ve oyunculuk anlayışı, bu akımın ön plana çıkan yazarlarının hayatları, oyunları ve tiyatro anlayışları incelenmiştir. Üçüncü bölümünde dramaturjik çalışmaya yer verilip, Samuel Beckett'in hayatı, tiyatro anlayışı, eserleri ve Rockaby oyununun metin çözümlemesi için ayrılmıştır. İlerleyen bölümlerde ise karakter analizi, uygulama aşaması ve sonuç bölümleri yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Absürd Tiyatro, Samuel Beckett, Absürdizm, Rockaby

ABSTRACT

INDEPTH ANALYSES AND PERFORMANCE OF “ROCKABY” PLAY, WRITTEN
BY FOREMOST ABSURDIST WRITER SAMUEL BECKETT, WHILE
OBSERVING HISTORICAL DEVELOPMENT OF ABSURD THEATRE AND HIS
THEATRE PERCEPTION

Merve Yiğit

Advanced Acting

Thesis Supervisor: Lecturer Ali Düşenkalkar

April 2017, 78 pages

In this thesis, “Indepth Analyses And Performance of “Rockaby” Play, Written by Foremost Absurdist Writer Samuel Beckett, While Observing Historical Development of Absurd Theatre and His Theatre Perception”, subject was analyzed and put on the stage by the Master Student Merve Yiğit in the Advanced Acting M.A. program. Phases of absurd theatre up until Beckett theatre, observation of Rockaby Play and creation of woman character subjects are observed under the name of the thesis. In the second chapter of the detailed study, progress, the similarities of absurd plays and acting, biography and the way of foremost absurdist writers’ theatre methods are examined. On the third chapter, dramaturgic process, Samuel Beckett’s biography, his theatre method, plays and the general structure of the play is composed. On the following chapters, analysis of the character, the process preparation for the play and conclusion parts are given.

Keywords: Theatre of the absurd, Samuel Beckett, Absurdism, Rockaby

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. ABSÜRD TİYATROYA GENEL BAKIŞ	2
2.1 ABSÜRD TİYATRONUN GELİŞİM SÜRECİ.....	4
2.1.1 Absürd Tiyatronun Ortaya Çıktığı Dönem ve Şartlar.....	4
2.1.2 Absürd Tiyatronun Gelişimine Katkıda Bulunan Akımlar ve Yazarlar.....	5
2.1.2.1 Varoluşçu tiyatro ve oyunculuk anlayışı.....	9
2.1.2.2 Sartre ve Albert Camus felsefesi ve tiyatro anlayışı.....	10
2.2 ABSÜRD TİYATRO ESERLERİNİN ORTAK ÖZELLİKLERİ VE OYUNCULUK ANLAYIŞI.....	13
2.2.1 Absürd Tiyatronun Geleneksel ve Epik Tiyatrodan Farkı.....	15
2.2.1.1 Öykü yapısı.....	15
2.2.1.2 Öyküleme ve olay örgüsü.....	15
2.2.1.3 Dilin etkin kullanımı, yabancılaştırma etkisi ve görsellik..	16
2.2.1.4 Tipler ve karşı kahramanlar	18
2.2.1.5 Seyircinin yalnızlaştırılması	19
2.2.2 Absürd Tiyatro Eserlerindeki Uyumsuzluklar.....	21
2.2.2.1 Gerçek ile uyumsuzluk	21
2.2.2.1.1 Gerçeğin değiştirilmesi ve ayrıştırılması.....	21
2.2.2.2 Zaman ile uyumsuzluk	22
2.2.2.2.1 Yaşanılmamış zaman.....	22
2.2.2.3 İletişimdeki uyumsuzluk	22
2.2.2.4 İlişkilerde uyumsuzluk	23
2.2.2.4.1 Toplum ile birey arasındaki ilişkilerde uyumsuzluk...23	
2.2.2.4.2 İnsan ilişkilerindeki uyumsuzluk.....	24
2.2.2.5 İnsanlığın düzen ile uyumsuzluğu.....	25
2.2.2.6 Estetik uzaklık.....	26
2.2.2.7 Sanatlı uyumsuzluk	28
2.3 ABSÜRD TİYATRO YAZARLARININ VE OYUNLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ.....	29

2.3.1 Eugene Ionesco'nun Hayatı, Oyunları ve Tiyatro Anlayışı.....	30
2.3.2 Jean Genet'nin Hayatı, Oyunları ve Tiyatro Anlayışı.....	33
2.3.3 Arthur Adamov'un Hayatı, Oyunları ve Tiyatro Anlayışı.....	34
2.3.4 Harold Pinter'ın Hayatı, Oyunları ve Tiyatro Anlayışı.....	35
3. DRAMATURJİK ÇALIŞMA.....	38
3.1 SAMUEL BECKETT'İN HAYATI VE ABSÜRD TİYATRO	
ANLAYIŞI.....	36
3.2 BECKETT TİYATROSU VE TİYATRO ANLAYIŞI.....	40
3.3 SAMUEL BECKETT'İN ESERLERİ ÜZERİNDEN ABSÜRD	
TİYATRO ANLAYIŞININ DEĞERLENDİRİLMESİ.....	45
3.4 ROCKABY OYUNUN KONUSU VE ABSÜRD TİYATRO	
ÖGELERİ.....	54
3.4.1 Metin Çözümlemesi.....	55
4. KARAKTERİN ANALİZİ.....	58
4.1 KARAKTERİN OYUN SÜRECİNDEKİ DEĞİŞİMİ.....	58
5. UYGULAMA AŞAMASI.....	59
5.1 ÇALIŞMAYI YORUMLAMA VE ROLE YAKLAŞIM	
SÜRECİ.....	59
6. SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA.....	65
EKLER.....	69
EK1: ROCKABY ROCKABY (BEŞİK) OYUN METNİ.....	70

1. GİRİŞ

Bu çalışmadaki asıl amacım, Samuel Beckett tiyatrosunu incelenmesi, yazarın Rockaby oyunundaki kadın karakterinin çözümlenmesi ve sahnelenmesidir. Bu doğrultuda ilerleyebilmek adına, absürd tiyatronun tarihsel gelişim süreci ve bu sürece katkıda bulunan akımlar ile yazarların tanınması, absürd tiyatro eserlerinin ortak özellikleri ve oyunculuk anlayışının belirlenmesindeki etkenler, bunda rol oynayan önemli yazarlara değinmek ise ikincil amacımı oluşturmuştur.

Bu inceleme, Absürd Tiyatroya Genel Bakış, Dramaturjik Çalışma, Karakterin Analizi, Uygulama Aşaması ve Sonuç olmak üzere beş temel başlık altında oluşturulmuştur. Absürd Tiyatroya Genel Bakış bölümünde, Absürd Tiyatronun Gelişim Süreci başlığı altında Absürd Tiyatronun Ortaya Çıktığı Dönem Ve Şartlar, Absürd Tiyatronun Gelişimine Katkıda Bulunan Akımlar Ve Yazarlar, Varoluşçu Tiyatro Ve Oyunculuk Anlayışı ile Sartre Ve Albert Camus Felsefesi Ve Tiyatro Anlayışı'na yer verilmiştir. Absürd Tiyatro Eserlerinin Ortak Özellikleri Ve Oyunculuk Anlayışı başlığı altında, Absürd Tiyatronun Geleneksel Ve Epik Tiyatrodan Farkı, Absürd Tiyatro Eserlerindeki Uyumsuzluklar alt bölümleriyle birlikte incelenmiştir. Absürd Tiyatro Yazarlarının Ve Oyunlarının Değerlendirilmesi başlığı altında ise Eugene Ionesco'nun, Jean Genet'nin, Artur Adamov'un ve Harold Pinter'in Hayatları, Oyunları Ve Tiyatro Anlayışları ayrı ayrı yer işlenmiştir. Dramaturjik Çalışma bölümünde, Samuel Beckett'in Hayat, Beckett Tiyatrosu Ve Tiyatro Anlayışı, Samuel Beckett'in Eserleri Üzerinden Absürd Tiyatro Anlayışının Değerlendirilmesi Rockaby Oyununun Konusu Ve Absürd Tiyatro Öğeleri İle Metin Çözümlemesi ele alınmıştır. Karakterlerin Analizi bölümünde, oyun kişinin Karakter Analizi yapıldıktan sonra Karakterin Oyun Sürecindeki Değişimi çözümlenmiştir. Sonuç bölümü ile de, derlenen teorik bilgiler ışığında, sahneleme çalışması ile birliktedir edinilen son noktayı irdeler.

Araştırmalarım sonucunda edindiğim bilgileri kendi yorumumla bir araya getirerek hazırladığım bu çalışmada amacım, Beckett Tiyatro'suna yol gösterecek bilgiler ışığında, Rockaby oyunundaki kadın karakterine farklı bir yorum getirmektir.

2. ABSÜRD TİYATROYA GENEL BAKIŞ

Absürd kelime anlamı olarak, mantık kurallarına aykırı, anlamsal öğeleri birbirini tutmayan, birbirleriyle bağdaşmayan saçma düşünceler anlamına gelir. İpşiroğlu (1996, s. 10) absürd kelimesini açıklarken şunları demiştir; “Sözlükte “absurd” sözcüğünün karşılığı widersinnig, unsinnig (usdışı, saçma), ungereimt ya da dissonant (uyumsuz) olarak veriliyor.” Bu yüzden Türkçe yazınlarda, yazarlar kendilerine uygun olan kelimeyi bu tiyatroyu açıklamak üzere kullanmışlardır. Bu kelimelerin dilimizdeki karşılıklarına baktığımızda usdışı, sürrealizmi yani gerçek-üstücülüğü hatırlattır ve sürrealizm, absürd tiyatronun günlük gerçekliği ile bağdaşmayan, olağanüstü olayların üstünde durur. Absürd tiyatro, akla ters düşünle uğraşmadığı için de ‘saçma’da değildir. Bu tiyatro anlayışında öğretiler ile hayat arasında ve yaşamda bir ‘uyumsuzluk’ olduğu kabul edilebilir. Bu bağlamda İpşiroğlu ‘uyumsuz tiyatro’³ demeyi tercih etmiştir. Özdemir Nutku ise ‘absurde’⁴ kelimesini kullanmıştır. Bu tez çalışmasında ise, ‘absurd’ kelimesini artık dilimiz ile özdeşleştiği kabul edilip, yabancı eserler ile bu çalışmanın arasında anlam bütünlüğü olması açısından ‘absürd’ olarak kullanılmıştır. ‘Uyumsuzluk’ ise alt bölüm olarak çalışmanın içinde verilecektir.

Absürd tiyatro yıkıcılıkla dolu II. Dünya Savaşı ortamında ortaya çıkıp, savaşta etkilenen insanların hislerine tercüman olmuştur. Koşulların ve yaşananların etkisiyle, maddeciliğin altında ezilen insanların artık birbirine ve topluma ne güveni ne de inancı kalmıştır. Bunalım havası altında kaybolan umutların yerini korku, endişe ve umutsuzluk almıştır.

İşte böyle bir ortamda doğan absürd tiyatroya, çok iyi bilenen ve yaşanan toplum sıkıntıları çarpıtılmadan, korkusuzca verilmiştir. Fakat bunu yaparken herhangi bir kural ve şart koymamıştır yani kurallı bir öğreti olmayan, birkaç yazarın kişisel kaygılarını ortak bir amaç doğrultusunda, ortamın yarattığı durumun bilinci gözetilerek ve toplumsal koşulların yarattığı birikimin ve düşüncelerin tiyatroya aktarılmasıdır.

³ İpşiroğlu, Z., 1996. s. 10. *Uyumsuz Tiyatroya Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

⁴ Nutku, Ö., 2008. s. 260. *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. 3. Baskı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Absürd tiyatronun tanımını Şener (2016, s. 297) şu şekilde yapmıştır:

“İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına “absürd tiyatro” (uyumsuzluk tiyatrosu) adı verildi.”

Bütün sanat akımları birbirinin devamını oluşturur ve kendinden önceki anlayışlardan etkilenirler. Absürd tiyatro anlayışının ise doğrudan bir sanat akımından etkilenmediğini fakat düşüncesini tamamlamasında katkıda bulunan akımların ve yazarların olduğunu söylemek gerekir.

Absürd tiyatronun kaynağını bulmak için derinlemesine bakıldığında, Antik Yunan’a kadar inildiği görülmüştür. Fakat inceleyebileceğimiz ilk kaynak olarak baktığımızda, Fransız gerçeküstücülüğünün başını çeken Alfred Jarry’nin Kral Übü adlı oyunu ile gelişimin başladığı kaydedilmiştir. Geleneksel tiyatro anlayışını kalıplarını kıran hatta tiyatroya karşı bir tiyatro anlayışını savunan, diğer çağdaş akımlarda da olduğu gibi hiç şüphesiz ki Antonin Artaud’un seyirciyi rahatsız etme ve tedirgin bırakmayı amaçlayan anlayışını benimsendiği bir tiyatro ile karşı karşıya kalır Batı tiyatrosu.

Fransa, diğer Avrupa ülkeleri ve sonra Amerika Birleşik Devletleri’ne sığmayan absürd tiyatro akımı ile birlikte, bir akımın yazın tarihinde ilk defa Batı sınırlarının ötesi çıkıp çağın ortak sorunlarına değindiğini görüyoruz. Bu akımı benimseyen yazarların başında da Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter gelmektedir.

2.1 ABSÜRD TİYATRONUN GELİŞİM SÜRECİ

Absürd tiyatroyu incelemeye başlamadan önce, absürd tiyatronun ortaya çıktığı koşullar, dönem ve coğrafyanın kavranması, ayrıca absürd tiyatronun gelişimini etkileyen akımların incelenmesi gerekmektedir.

2.1.1 Absürd Tiyatronun Ortaya Çıktığı Dönem ve Şartlar

Absürd tiyatro, II. Dünya Savaşı sırasında yeşermeye başladı. Toplulukları yok etmek için yapılan savaş ortamının olumsuz koşullarının yaralarını taşıyan insanların içinde buldukları gereksiz uğraşlar, boşuna bekleyişler ve saçmalıkların oluşturduğu bir çaresizlik ortamında doğdu. Bu saçmalıklar silsilesinde, “değersizliğin” ve “çaresizliğin” gösterildiği, yeni bir “ümit” kaynağı olduğu söylenebilir.

Savaş sonrası da bir çaresizlik yaşanmaktaydı. İnsanlar karşılaştıkları durum karşısında umutsuzluk yaşamıştır. Atomun parçalanması, toplu ölümler, soykırım ve milyonlarca insanın hayatını kaybetmesi... Savaş sırasında yaşanan korku ve dehşet duyguları artık yerini endişe, kriz ve boşunaliğe bırakmıştır.

Böylece savaş sonrasında, II. Dünya Savaşı'nı yaşayan insanların duygularına tercüman olan yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmış ve bu anlayış tiyatrodaki kendini göstermiş ve tiyatro yazarları da sanatın bu değişik yansımalarını kaleme almıştır. Tiyatro yazarları gagesi olmayan oyun anlayışıyla yola çıkarak, insanların ruhsal halini gösterip, paradokslarını sahneye uyarlayarak savaştan yorulan insanları konu almıştır. Zamanla büyük topluluklara yayılmış, özellikle 1950'de Fransa'da etkili olmuştur.

Savaş olgusunun yanı sıra, XX. yüzyılda kendini iyice gösteren endüstri devri de bu dönemin yazarlarını etkilemiştir.

Bu döneme kadar insanlar köyde, kasabada, kentte küçük topluluklar halinde, gelenek ve göreneklerine bağlı, dinsel inançlarının etkisinde, alışkanlıklarının sınırladığı bir

dünyada yaşıyorlardı. İnsanların yaşamın anlamını tekrar bulabilmek için sığındıkları dinin ve tanrıların, insanlara sırt çevirdiği düşünülen bir çağdı bu.

Çeşitli yerlerden endüstri merkezlerine topluluklar halinde gelip, yeni bir düzen kurmak ve ona uymak üzere toplanıyorlardı. Fakat durum aslında daha karmaşıktı. Çünkü aslında birbirinden farklı olan bu insanlar eskiden süregelen uyumsuzlukları, dinsel inanları ile örtebiliyorlardı. Yüzyıllar boyunca geçerli olan değer yargılarının yitirildiği, inançların sarsıldığı yeni düzende insanlar birbirine yabancılaşmış, anlaşmaları kısıtlanıyordu. Böylece, yeni bir insan türü ortaya çıkıyordu: çevresinden, düzeninden, toprağından uzaklaşmış ve alışık olmadığı yapay bir ortam içine itilmiş ve yeni ortamında toplumda tek başına kalan yalnız insan. İpşiroğlu'nun deyişiyile; 'kitle insanı'⁵. Ve sonuç olarak kapitalist dünyanın ürünü olan yozlaşmaya ve yalnızlığa tepki koyarak, burjuva dünyasının alışılmış beylik düzenine dayalı hayat tarzını reddeden bir anlayış ile absürd tiyatronun besin kaynağı ortaya çıkmıştır.

2.1.2 Absürd Tiyatronun Gelişimine Katkıda Bulunan Akımlar ve Yazarlar

Absürd tiyatro yazarları romantikler gibi kaynaklara inmiş ve onlardan yararlanmışlardır. Kaynakların en temelinde indiğimizde, absürd tiyatronun gerçekleştirmek istediği "salt tiyatro"nun ilk örneği, Antik çağın Mimus'unda görülmüştür.

Mimus bir halk tiyatrosu olup, kaba ve açık seçik güldürü öğeleriyle halkı eğlendirmeyi amaçlayan, klasik komedy ve tragedya türünün birleşiminden oluşur. Zina gibi konuları işleyen ve bunun için aldatan eş gibi kalıplaşmış tipleri kullanan, anlatım yolu olarak da müzik, pantomim ve dansı seçen bir tiyatro türüdür. Mimus'ta tipler karikatürleştirir. Ortaya çıktığı dönem ve yönteminin tuluata dayandığından dolayı, Mimus'tan günümüze kalan yazılı metin neredeyse hiç yoktur. Bu türün örnekleri olarak Aristophanes'in kaba güldürüleri görülebilir. Mimus'taki kaba ve açık seçik anlatım zamanla Ortaçağ'a geldiğinde, artık yerini dinsel oyunlara bırakıyor ve etkisi Ortaçağ'ın sonuna kadar sürüyor.

⁵ İpşiroğlu, Z., 1996. s. 15. *Uyumsuz Tiyatrodaki Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

Sophokles'in Oedipus Kolonus'ta oyunu ölüm sahnesi, alışlagelmiş somut bir ölüm değil adeta ortadan kaybolmaktır.

Rönesans döneminin en etkili yazarı Shakespeare'in özellikle tragedya türündeki oyunlarında, dönemin getirdiği yaşama sevincine karşın, oyun kahramanları düzene karşı çıkarlar ve neticede ölüme karşı koyamadıkları görülmüştür. Komedyelerinde ise, Shakespeare'in de Mimus'tan etkilendiği görülür. Çünkü o, o döneme kadar olan tiyatro anlayışını zaman zaman kırar ve tiyatronun olanaklarından yararlanır.

Mimus'un tarihini yazan Hermann Reich, Mimus'la 16. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'da oluşan commedia dell' arte arasındaki benzerliğe işaret ediyor.⁶

18. ve 19. yüzyıla gelindiğinde, vodvil ve müzikhol gibi metnin olmadığı sözsüz oyun türleri olan salt tiyatro eserlerinde görülmektedir.

1896 yılında ilk kez Paris'te sergilenen, Fransız yazar Alfred Jarry'nin Kral Übü adlı oyunu, geleneksel tiyatronun kalıplarını kırarak, gerçekçi olmayan biçimi bakımından 'absürd tiyatronun' ilk örneği olduğu söylenebilir. İçeriğinde, dans, maske, müzik, pantomim gibi teatral öğelerden yararlanarak, küçük bir burjuvanın kralı öldürtüp iktidara geçmesi, destekçilerini öldürtmesi ve bütün zaman zarfında karısı tarafından kandırılması, nihayetinde ise ülkeden kaçmak zorunda kalmasını konu alan bir nevi kukla oyunudur. Oyunu Kral Übü'nün güç gösterilerini ve içgüdülerini somutlaştırarak sahnede vermiştir ve salt tiyatro imkânlarından yararlanmıştır. Bütün bu yeniliklere rağmen, Jarry'yi takip eden bir kuşak gelmemiştir arkasından.

Absürd tiyatroya doğru uzanan tiyatro tarihinde, Franklin Wedekind (1864-1918)'in gerçeği farklı göstererek maske, danslarla yaptığı denemeler, biçimsel değişikliklere karşın geleneksel tiyatronun etkisi altında kalmıştır.

⁶ İpşiroğlu, Z., 1996. s. 79. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan gerçekçilik ya da realizm akımı klasisizm ve romantizme tepki olarak doğmuş ve bu akımla birlikte öznelliğe ve içe doğru bir dönüşümün gözlenmiştir. Gerçekçilik akımında klasisizm ve romantizmin tersine kişileri toplumdan soyutlamadan, toplumsal gerçeği insanın ruhsal dünyasıyla birlikte verme amacı güdülmüştür. Gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden Anton Çehov (1860-1904), insan yaşamını etkileyen sorunları, adeta güldürürken ağlatarak, insanların iç dünyasına ayna tutarak vermiştir. Kelimeleri süslemeden sade bir anlatım tarzı kullanarak, dili iletişim aracı olasından çıkarıp, daha çok monoluğa dönüştürmüştür. Eserlerinde, dilin iletişimdeki yetersizliğini, insanların konuşları sırasında aslında birbirlerini dinlemediğini, toplumda ve ailede gelişen olaylar karşısında insanın yalnızlığını, hayatın monotonluğunu, kendi kendine konuşan ya da derin sessizlikler gösteren insanlara yer vermiştir. Çehov’un insanları eylemsiz ve bitmeyen bir bekleyiş halindedirler. İpşiroğlu (2016, ss. 74-75) şöyle demiştir; “Örneğin Vanya Dayı, Ivanov yaşamından usanmışlar. Yaşamları anlamını yitirmiş, sevdikleri, bağlandıkları hiçbir şey kalmamış, iç sıkıntısı içinde boğulmaktadır.” Üç Kızkardeş şu anı yaşamazlar, zaman bilincinde de bir uyumsuzluk vardır. Ivanov ise eyleme geçmez, geçmeye karar verdiğinde de kendini öldürür, iç sıkıntısı ve kocaman bir boşluk vardır. Bunların yanı sıra, Çehov’un Vişne Bahçesi oyununda ise toplumdan kopuk, topluma ayak uyduramayan, önemsiz görünen serseriler, bir zamanın zenginleri soylu kişiler, vs. oyunun ana karakterleridir.

Beckett ile Çehov’da, oyunlarının durgun hatta donmuş olması, dilden kopuk olan, eylemsiz ve geveze karakterlerin iç sıkıcı konuşmalar yapması ve bütün bunların yanında bu kişilerin toplumdan dışlanan ötelenmiş insanlar olmaları konularında benzerlik görülür.

Ibsen (1828-1906)’de ise geçmişin etkisini yine görüyoruz. Bu sefer geçmiş, şimdi ve geleceği idare edebilen bir güçtür. Çehov’da gördüğümüz eylemsizlik burada da söz konusudur, geçmiş eyleme geçmeye engel olur. İpşiroğlu (2016, s. 75) bu durumu şöyle ifade eder:

“Oyunun özünü hep geçmişteki olaylar oluşturur. Sahne burada olay kişilerinin gittikçe küçülen dünyalarını simgeler. Kişiler, Beckett’de hep onu aşmak, kendilerine yeni bir dünya kurmak isterler, ama geçmişin büyüünden kurtulamazlar.”

20. yüzyılın ilk yarısında, 1917 yılında Tirstan Tzara’nın başı çektiği dada hareketi ile absürd tiyatronun ilk teknik oluşumları belirlendi. Dadacılık düşüncelerin mantık sırası olmadan, peşi sıra gelmesi ile oluşan bir anlatım biçimiydi ve bilinçaltı eylemi yansıtılıyordu.

1920’li yıllarında, André Breton’un başlattığı gerçeküstücülük akımı, dadacılık akımını takip etti. Bu akıma göre gerçek ancak zihnin, akıl kontrolünden çıkıp düş görürken eyleme geçirilirse bulunabilecekti.

Bu iki akım absürd tiyatroyu, nesnelliği yansıtma ve aklım kontrolünden çıkma konusunda etkileşimler de, tiyatrodaki önemli bir eser bırakmamışlardır.

1939 yılında yayımlanan Tiyatro ve İkizi adlı yapıtıyla Antonin Artaud, absürd tiyatronun oluşmasında öncülük ettiği söylenebilir. Artaud’un ‘vahşet tiyatrosu’ insanların bastırılmış güdülerini ayakta tutmak için duygusal etkiler kullanır. Yönetmen ve kuramcı olan Artaud, Batı uygarlığının gittikçe köklerinden koparıldığını, seyircinin uyarılması için, onun bilinçaltını özgür bırakacak, varoluşunu anlamasını sağlayacak yeni bir tiyatro yaratılması gerektiğini söylüyordu.

20. yüzyılda Almanya’da ortaya çıkan önemli sanat akımlarından dışa vurumculuk ya da ekspresyonizm akımı, genel olarak doğanın insanda oluşturduğu duyguyu, izlenimi yansıtmayı amaçlayan izlenimcilik ya da empresyonizm ile ekonomik buhran ortamındaki pozitivizm ve natüralizme tepki olarak çıkmıştır. İnsanın iç dünyasını, duygularına inerek ruhsal durumunu anlatmak amaçlanmıştır.

“Ekspresyonizm’in öncülerinden sayılan Strindberg’in ‘Damaskus’a Giderken’ oyunu, bilinçaltının açığa çıkması, bireyin düşüncesinin, duygularının sahnede somutlaştırılması bakımından ilginç bir örnek veriyor” (İpşiroğlu 2016, ss. 75-76).

20. yüzyılın önemli oyun yazarlarından Luigi Pirandello, nesnel gerçek olgusunu bir kenara bırakıp, gerçeğin göreceli olduğunu ve hiçbir şeyin kesin olmadığını ve kesin olarak bilinemeyeceğini sahneye getirmişti. Uyumsuzluk düşüncesine bu düşüncesi ve yapıtlarıyla katkıda bulunmuştur.

20. yüzyıla gelindiğinde ise, Charlie Chaplin ve Buster Keaton'un filmleri ile birlikte doğan sessiz sinemayla, sözün olmadığı, güldüren ve acıtan, karabasanların da olabileceği bir düş ortamına sokan karmaşık yeni bir dünya yaratmıştır adeta. Absürd tiyatro, dayandığı ilkeler göz önüne alındığında, sessiz filmlerden etkilendiği düşünülebilir.

Absürd tiyatronun şüphesiz etkilendiği yazardan birisi de, roman ve öykülerinde –oyun yazmamıştır- görselliğe yer veren, güvensizlik ortamında kişinin kendisiyle ve yarattığı düşünle karışık karabasanlarla uğraşan dünyası ile okuyucusunu farklı bir gerçeğe çağıran Kafka (1883-1924)'dır.

Öznele yaklaşım sürecinde, bütün teatral gelişimleri sonunda absürd tiyatro karşımıza çıkar. Absürd tiyatro, günümüze özgü yeni bir tiyatro anlayışıdır. 18. yüzyılın sonlarından başlayan akımlar, absürd tiyatroya gelişme ortamı hazırlamaktan öteye gidememiştir. Absürd tiyatro bir bakıma kendinden önceki akımların bir birleşimi, kendine özgü sentezidir. Yani bir oluşumdur. Bütün akımlar incelendiğinde, içerik bakımından bu tiyatro akımlarından en çok varoluşçuluğun absürd tiyatroya yaklaştığını ve varoluşçu akım yazarları olarak Albert Camus ve Jean-Paul Sartre ön plana çıktığı görülmektedir.

2.1.2.1. Varoluşçu tiyatro ve oyunculuk anlayışı

Alman işgali altında, II. Dünya Savaşı sırasında Paris tiyatrolarının gelişimi de bir süre durdu ve bu dönemde ortaya varoluşçuluk akımı ya da diğer bir adıyla egzistansiyalizm ortaya çıktı.

Varoluşçu tiyatro, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki kopukluğun hakim olduğu o dönemde, düşünce ile yitirmişlik sorununu ele almıştır ve kökünü kaybetmiş, geçmişe

olan güveni kalmamış, tehdit altındaki insanın sorununu dile getirmiştir. Yani varoluşçu tiyatro, genel olarak bireyin kendini davranışlarıyla var ettiği, verdiği kararlar ve sorumlulukları ile de gerçekleştirdiğini savunan ve bunu insanın evrenin merkezinde olduğu dünyada kendine olan yabancılığını vurgulayarak gösteren bir tiyatro anlayışıdır. Fakat varoluşçu yazarlar arasında bir bütünlük gözlenmemiştir. Nutku bunu (2008, s. 256) şu şekilde ifade eder;

“(....) Varoluşçuluk, bir felsefe değil, bir davranıştır. Varoluşçuluk, bir okul da değildir, çünkü bu davranış içinde görülen yazarlar temelde uyumsuzlar. Jaspers’in, Heidegger’in ve Sartre’in çıkış noktaları birbirinden ayrıdır. Bu yazarlar daha çok bireyci tutumlarıyla birbirine benzerler.”

2.1.2.2 Sartre ve Albert Camus felsefesi ve tiyatro anlayışı

Varoluşçuluğun öncüsü olarak Jean-Paul Sartre (1905-1980) görülür. Sartre’a göre insan, güzel şeyler ile bağlantısı kalmamış bir hayat sürdürür. Anlamsız bir dünyada anlamsızca yaşamına devam eder. Anlamsız varoluş, kaybedilen varlık sorununu da peşinden getirir. Bu yüzden insanın kendini var etmesi için bir şeyler yapması gerektiğini düşünür. Sartre ‘Varoluşçuluk’ kitabında (2016, s. 48) der ki: “ Bilir ki desteksizdir kişi, yardımsızdır, her an insanı bulmak (keşfetmek) zorundadır.” Varlığın özü, ancak bir şeye dayanırsa oluşur. Bunun için bir şeyler yapmalı ve böylece, her anlam yitirilişinde, sahip olduğu temeli ayakta tutabilecek bir sebep bulmalıdır. Kişi bunu hiçlikten ve beraberinde gelen umutsuzluktan kurtulmak için yapmalıdır. Sartre ile Sartre Hakkında (Sartre 2016, s. 10)’da düşüncesini şöyle belirtir: ”Sonuçta, her zaman her koşulda bir seçeneğin mümkün olduğuna hükmettim...”

Absürd (uyumsuz) kelimesini kullanan ilk sanat insanı Camus’de (1913-1960) Sartre gibi oyunlarında kişiye yabancı bir dünya yaratır. Kişinin kendi dünyası bitmiştir.

Sartre ve Camus’nün tiyatrosunda varoluşçuluk öğelerini bir bütündür ve varoluşçu tiyatroyu kendi fikirlerini ifade edebildikleri için kullanırlar.

Onlara göre yalnız insanlar en tehlikeli davranışları yaparlar. Bu yüzden onlara göre, acı çeken insanın yalnız olduğunun üstüne vurgu yapılmalıdır. Bu koşullara sahip kahramanların davranışlarının nedeni, dünyayı anlamsız görmelerine dayanmakta ve davranışları da özgür olmaya eğimli yaradılışları doğrultusundadır. Böylece her iki

yazarın, oyun kişileri anlamsızlığın bilincine varmakta ve bunun nedenini aramaları ile iç çatışma meydana gelmektedir. Bu şekilde oyunlarındaki dramatik gerilim sağlanmaktadır. Çağımızın özelliği olan zor kullanma ve sert olma, Camus ve Sartre oyun yazma tekniğinde, şok etkisi yaratmak için olayları sert ve zorlu bir yoldan göstermişlerdir. Zorlu olan eylemleri, eylemin sebebi ya da ruhsal boyutu değil, tavır yani eylemin yapılmış olması ile verirler.

Sartre ve Camus'nün insanları hayatı severler, ölümü aramazlar. Fakat hor görülmenin yerini ölümü tercih ederler. Bu bağlamda yazarların oyunları ki bölüme ayrılabilir: acı çekmenin vurgulandığı ve insanların varlığını kanıtlamaları için düzene başkaldırdıkları oyunlar.

Her iki yazar için de, oyun kişileri anı yani şimdiki zamanı yaşarlar ve ne geçmişleri ne de gelecekleri vardır. "Sartre için insan 'geçmiş olmayan bir gemi enkazıdır'. Ona göre, yazarlar insanı geçmişsiz bir varlık olarak dile getireceklerdir artık. Sartre'ın bu kuramının ilkesi tanrı-tanımsızlıktır."⁷

Sartre insanın eylemine olan ilişkilerini ortaya çıkartmaya çalışır. Onun oyun kişileri ya bu ilişkileri tamamıyla kabullenir ya da kendileri sıyırmaya çalışırlar ve bu kişiler kendi yaptıklarından mesuldür. Kişi yaptıklarından ayrı değerlendirilemez, yaptıklarıyla bir bütündür. Bu da kişiyi diğer insanlardan ayırır.

Camus'nün Caligula oyununda (1945), kahramanın psikolojisi değil, imkânsız, bu dünyada var olmayan şeylere duyduğu ihtiyaç ile hareket etmesi önemlidir. Camus'nün ilgilendiği hareketin metafizik düzeyidir. Sartre'ın Gizli Oturum'unda (1944) karakterin geçmişinin değerlendirilmesi psikolojik inceleme havasında verilse de, oyunun amacı insanların kendi eylemlerinden sorumlu olması ve kişilerin kendilerini gözlemlemeleri ve yaptıklarının bilincine varmalarıdır. Bu yüzden karakterlerin suç işlemekdeki sebepleri üzerinde durmamıştır.

Sartre karakterlerine suç işlerken aksiyon aldırır. Kirli Eller'de (1948) özgürlüğünü kısıtlayan arkadaşı Höderer'i öldürür. Benzer bir şekilde, yine Sartre'ın Sinekler (1943) oyununda doğa ve ahlak düzeniyle bağlarını koparıp özgür kalan Orest de annesini öldürür. Camus Sisyphé Efsanesi ile kahramanını anlamsızlaştırır. "(...) Ancak bu

⁷ Nutku, Ö., 2008. s. 257. *Dünya Tiyatrosu Tarihi* 2. 3. Baskı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

“anlamsız” direnmenin ne geçmişi vardır, ne de geleceği; Sartre, bu durumu sürüklenme olarak tanımlar”.⁸

Her ne kadar düşüncelerin temelinde ve tiyatroya bakış açılarında Camus ve Sartre birbirine benzerlik gösterebilirler de, aralarında farklılıkları da vardır. Sartre’ın dramatik dünyası gerçeğe ve zaman zaman doğala yakınken, Camus’nün eserleri daha çok hayal dünyasındandır ve gerçekçi değildir. “(...) kişisel ve kozmik olan arasındaki boşluğa insanoğlunun mutsuzluğunu yerleştirmiş olmasına karşın, Camus bireycidir (individualist)”.⁹ Sartre ayrıntılara önem verirken, Camus ayrıntıları değil doğrudan esasa gider. Sartre tarihsel bir olayı kendi düşüncesine hizmet edecek biçimde ele alırken, Camus tam tersine genel bir olayı kendi hayal dünyasına göre işler. Sartre dekorları dahi gerçek bir dünyayı göstermesi için kullanırken, Camus dekoru simge olarak kullanır. Sartre’ın konuşma örgüsü günlük konuşma düzeyindeyken, Camus şiirselliği ve kişilerin aynı ağızdan konuşmasını seçer. Bununla birlikte, Sartre argoya önem verirken, Camus argoyu kullanmama yoluna gider. Yani Sartre’ın *Bulantı’sı*, Camus’nün *Yabancı’sından* ne kadar farklıysa, iki yazarın oyunları da estetik açıdan o kadar birbirinden farklıdır.

Tiyatroya varoluş kavramını getiren, Camus ile Sartre’ın tiyatro anlayışı, absürd tiyatro ile belli noktalarda benzeşmiş olsalar da içerik ve biçim açılarından farklıdırlar. Geleneksel sahne anlatımı kullanan varoluşçu akım, bireyin varoluşunu, özgür seçim iradesiyle kendini tanımak için eyleme geçip kendi özü ile doldurabileceğini savunur. Bu anlayış ile absürd tiyatronun aksine bireyin etken olduğunu görüyoruz. Absürd tiyatrodaki mantık sınırları dışında, insanın durumunu akıl dışı konumu ile gösterir. Ayrıca absürd tiyatro yazarlarında olan, yaşamda ve insan-toplum arasındaki uyumsuzluk kaygısı Sartre ve Camus’de de vardır, fakat tutum olarak absürd yazarlardan ayrılırlar. Bu uyumsuzluğu, eski biçim kalıpları içinde, bilinen roman ve oyun yazma tekniklerinden yararlanarak yapmışlardır. Uyumsuz tiyatro ise olay dizisinin, diyalog düzeninin, diyalog düzeninin dışına çıkarak, saçmayı, saçma görünen biçimler içinde sahneye getirir. Nutku (2008, ss. 260- 261) bu farklılığı şöyle ifade eder:

⁸ Nutku, Ö., 2008. s. 257. *Dünya Tiyatrosu Tarihi* 2. 3. Baskı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

⁹ Braun L. ve Master B., 2000. s.30. *Düşüşün Tanıklığı*.1. Baskı. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

“Uyumsuzluğu vurgulayan öncü yazarlar, alışagelinmiş mantık sınırlarını aşarak kendilerine özgü bir mantık getirirler. Ayrıca, bu yazarlar, insanların kopmuşluk ve yalnızlık ile ortaya çıkan uyumsuzluğunu varoluşçu açıdan değil de, salt içgüdüsel yönden yansıtırlar. Onlar, varoluşçular gibi insanın yaşamına olan uyumsuzluğunu tartışmazlar, ama bu uyumsuzluğu çeşitli, içe dönük imgelerle gösterirler. Varoluşçu yazarlarla “Absurde” tiyatroyunun yazarları arasında yapılacak bir karşılaştırma düşünür ile ozan ya da kuramcı ile deneyci arasındaki ayrımları kapsar.”

2.2 ABSÜRD TİYATRO ESERLERİNİN ORTAK ÖZELLİKLERİ VE OYUNCULUK ANLAYIŞI

Absürd tiyatro daha önceki deneyci akımlardan farklı olarak, daha iyi bir uygarlık için, hayatı olumsuz etkileyen baslı, zulüm ya da savaş gibi koşullara direniş göstermez. Çünkü absürd tiyatro kötümser ve eylemsizdir. Bu yüzden absürdist yazarları ‘nihilist’ olarak görenler vardır. Fakat bu akımda hiçe saymak yerine umarsızlık vardır. “Dünyanın trajik olduğu kadar komik olan saçmalığı onaylanmıştır.”¹⁰

Absürd tiyatroyu bir ironi olarak Güçbilmez (2003, Sayı 15, s. 97) şu şekilde bir değerlendirme yapar:

“bütün bir absürd tiyatro, yazarlarının oyunlarına yansıtıkları dünya görüşü açısından, bu görüşle yaratılan anlam açısından ve son olarak da bu anlamın taşındığı anlatım açısından ironiktir.”

Başka bir görüş de, uyumsuzluğun açık bir şekilde onaylanırsa, bu uyumsuzluğu aşma arzusunun dile getirilecektir. Çünkü insan aklının asıl eğilimi, her şeyde akla uygun bir uyum görmeye çalışmaktır. Tiyatroda absürd olanı sergilemek, umutsuzluğun olduğu bir ortamda, saçmanın sanatını kendine özgü uyumu içinde tanıtmaktır. Bu şekilde sanatın ileri doğru atılmış bir adımı gerçekleştirir. “Bu açıdan bakıldığında absürd tiyatro ölüme, boşuna yaşamaya, tüm aldatmacalara, korku ve güvensizlik uyandıran gizli düzenlere karşı sanatın protesto çılığıdır.”¹¹

¹⁰ Şener S., 2016. s. 299. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*.10. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

¹¹ Şener S., 2016. s.300.

Edebiyat alanındaki absürd eserlerin ortak özellikleri, hayatın aslında saçma ve bir gayesi olmadığı görüşü ve insanlığın hayatla olan uyumsuzluğunun kaygısı etrafında gelişir. Bunu da seyirciyi tedirgin edip, düşünmeye sevk etmek ve kimliğini sorgulaması için bir ayna tutarak, dünyanın mutsuz, umutsuz ve güvensiz olduğu uyumsuz bir dünyayı uyumsuzlukla anlatarak gerçekleştirirler. Bu düşüncelerle yola çıkarak, oyun yazarlığında ve sahne uygulamasında alışlagelmiş kalıpları hiçe sayarak, kendine özgü bir anlatım biçimi ortaya çıkmıştır. Bu anlatım biçiminde tiyatronun tarihsel evrimindeki düzen ve mantık, sadece anlaşılamayan bir karmaşadır. Bu karmaşa geleneksel düzendeki uyum bozularak sahneye getirilebilir. Gerçeğin parçalandığı, ayrıştırıldığı, hayattaki uyumsuzlukların gösterildiği, olay örgüsünün kaldırılıp yerine imge dokusu getirildiği, oyunda ve görüntüde yeni denemelerin ve düzenlemelerin olduğu bir anlayış...

Fakat bahsedilen absürd tiyatro anlayışında belli ilke ve kurallar yoktur. Bu akımın içinde yer alan her yazar ya da her sahneye koyucunun kendine özgü bir biçimi, içeriği ve bir tarzı vardır. Yani hepsi kendine özgü bir yaklaşım oluşturur. Bu yüzden bu akım avangard ya da öncü (Fransızcası ile avant-garde) özelliğini korumaktadır. Fakat bu demek değildir ki, bu akımın içinde adı geçen her yazar, sahneye koyucu, kendi kurallarını koymuştur. Aksine, hepsinin belli odaklarda toplanabilecek özellikleri olduğu için, absürd tiyatro akımından söz edilebilmektedir. Bu özellikler ise, bilim adamları ve araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir, akımın sanatçıları tarafından değil. Şener (2016, s. 307) absürd tiyatronun farkını şu şekilde belirtmiştir;

“didaktik tiyatrodan farklı bir görev ve işlev anlayışına sahiptir. İdeolojik görüşlerin taşıyıcısı olmaktan çok, insanın umarsızlığını gözler önüne sermekle doğru bir görev yaptığı inancında olan absürd tiyatro yazar ve uygulamacıları tiyatroyu yön verici bir sanat olarak değil, yön saptamada yararlı olacak verileri gözler önüne seren bir sanat olarak değerlendirilmiştir.”

2.2.1 Absürd Tiyatronun Geleneksel ve Epik Tiyatrodan Farkı

Absürd tiyatronun epik tiyatrodan etkilendiği tartışma konusudur. Fakat absürd tiyatro yazarları böyle bir etkilenmeyi kabul etmiyorlar. “Ionesco birçok yazılarında Bertolt Brecht’i eleştirir ve yollarının ayrıldığını söyler.”¹²

Absürd Tiyatro, bütün tiyatro kalıplarına karşı çıkar. Geleneksel tiyatro anlayışındaki öykü konusu, oyun örgüsünü, dilin etkin kullanımı, yabancılaştırma etkisi, tipler, dördüncü duvar gibi kural ve düzenleri kabul etmez. Bu başlıklar birbirinden ayırmak çok zordur. Çünkü çoğun zaman iç içe geçmiştir ve birlikte işlerler. Mesela dildeki saçmalık, görüntü ile birlikte irdelenir. Bir genelleme yapılacak olursa, absürd tiyatronun geleneksel ve epik tiyatroya tepki oluşturduğu unsurlar şu şekilde toparlanabilir:

2.2.1.1 Öykü konusu

İçerik ve biçim açısından da birbirlerinden çok farkı; epik tiyatro toplumsal sorunları, toplumsal davranışlar içinde irdelenir. Çünkü Brecht’in bir ideolojisi vardır; tiyatro eğer dünyayı değiştirebilirse bir anlamı olacaktır. Absürd tiyatrodaki bireyin sorunlarına yönelir, yani absürd dünya öznedir. Fakat bu kişiselliğe düşemeyen, psikolojiye inmeyen bir öznedir. Aslında temel davranışlardır. Bu davranışlar ise, belli durumların içinde verilir. Absürd tiyatrodaki, geleneksel tiyatrodaki gördüğümüz içeriğin verildiği bir krizin olduğu öyküler ilgilendirmez, akla uygun olmasına gerek yoktur. Çünkü istenilen XX. yüzyıl insan sorununu sahnede somutlaştırarak gözler önüne sermektir. Diğer bir deyişle, akla uymayan insan hayatı ile absürd tiyatro yaşamla benzerlik gösterir. Absürd tiyatro alışılmış ve yaşanmakta olan düzeni reddeder, mantık sınırlarını engel olarak tanımaz. Konu olan her şey alay konusudur.

2.2.1.2 Öyküleme ve olay örgüsü

Geleneksel tiyatrodaki mantık kurallarına uygun ve bir şekilde, başı, düğüm noktası ve merakla beklenen sonu olan bir olay örgüsü vardır. Kabaklı (2016, s. 462) absürd tiyatronun olay örgüsü ile ilgili şunları açıklar;

¹² İpşiroğlu, Z., 1996. s. 11. *Uyumsuz Tiyatrodaki Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

"Sahne, perde düzeni, giriş-çıkışlar; serim, düğüm, çözüm bölümleri umursanmaz. Eser bilmeceler, semboller ve saçma denilecek tasarımlarla doludur. Önemli olan, bir sevinç veya kaygının sebeplerini belirtmek değil, sadece o sevinç ve tasanın biçimini, oluşunu göstermektir."

Absürd tiyatro oyunun bir olay örgüsü içinde gelişimine yer veren öykülemeyi reddeder. Bu yüzden belli bir oyun dizisi olmadan işlenir, buna ihtiyacı duymaz. Dolayısıyla olay gelişiminde tutarlılık yoktur ve olaylar arasındaki ilişki yersizdir. Yani alıştığımız düzeni yerle bir eder. Merakla beklenen son yoktur. Bunun yerine oyunun yapısını oluşturan 'imgeler dokusu'¹³ vardır. Şener (2016, s. 303) olay örgüsü ile ilgili şunları ifade etmiştir;

"Öykü, kişilerin iç karmaşasını, endişelerini açıklayan uzun bir serimden ibarettir. Oyun kat kat iç gerçeğe doğru açılır. Fakat bu uzun serim ne kişilerin özellikleri, ne de içinde buldukları durum hakkında kesin bir açıklama getirir. Sanki amaçsız bir açılım gösterilmektedir. Bu amaçsızlık, uyumsuzluk duygusu uyandırır. Absürd tiyatro yaşamın saçmalığını, usa aykırılığını böylece dile getirmiş olur (...)"

Önemli olan ses ve hareket düzeni ile konuya göre dekor olmadan ve her şeyi anlatmadan alakasız olayları çarpıcı olarak vermektir.

2.2.1.3 Dilin etkin kullanımı, yabancılaştırma etkisi ve görsellik

Absürd tiyatro yazarları, en önemli anlatım aracı olan dili, bir parodi olarak kullanırlar. Çünkü dil hayatı gerçekten koparır ve edebi kalıplar içinde kalan bir düşünce yumağıdır. Dili, dolaylı bir anlatım olarak; simgeler, imgeler ve tipler arasında, manasız kalıplar halinde, sınırlarda verilerek gerçek görevinden uzaklaştırırlar. Sözel bir saçmalaktır bahsedilen. Dildeki bu saçmalık ile aslında gerçek anlama inmek için bizi 'yalın'a götürür. Esslin (1999, s. 255) şöyle ifade eder; "Absürd tiyatrodaki "yalın" unsur onun yazın karşıtı tutumunun, anlamın derin düzeylerde aktarılması için bir araç olarak dilden uzaklaşmasının görüntüsüdür."

¹³ Şener S., 2016. s. 303. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*.10. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Epik tiyatro ise, belirli düşünceleri seyirciye kabul ettirmek için, sözün gücünden yararlanır. Fakat bu noktada bir ikilem ortaya çıkar: hem dilin yardımıyla oyuncunun rolü ile bütünleşerek karakteri canlandırılması ve hem de oyuncunun rolü ile özdeşleşmemesi. Dilin kullanımı ile üstesinden gelinebileceğinin düşünüldüğü bu iki durum mantık olarak birbirine terstir. Çünkü oyuncunun belirlenmiş durumu vermek için rolüne bürünmesi gerekirken, bir yandan da rolüyle özdeşleşmemesi çok zor bir durumdur. Brecht birbirine ters iki eğilimi çözmek için “yabancılaştırma etkisi” kullanmıştır.

Yabancılaşma boyutu iletişimsizlikle ilgili bir olgudur. Soyutlanma içinde bulunan bireyler ne kendileriyle ne dış gerçeklikle ne de birbirleriyle doğrudan bir temas içinde değillerdir. Kendilerinin ve çevrelerinin dışındadırlar, yabancılaşmışlardır. İletişimsizlik ve yabancılaşma sonucunda kişi, insani özün yitirilmesi ile karşı karşıya kalır. Yabancılaştırma etkisinde, geleneksel tiyatrodaki görmeye alışık olmadığımız song, maske, anlatıcı, projeksiyon, yazılı levha gibi öğelerle oyun ile seyirci ve oyuncu arasında bir mesafe koyar. Böylece sahnede seyrettiğinin bir oyun olduğunu seyirciye de oyuncuya da unutturmaz ve bilinci uyanık tutar. Dilden yararlanan oyuncu oynarken kendini denetler, seyirci de geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi kendini oyuna kaptırmaz ve düşünme fırsatı bulur.

Absürd tiyatro bu noktada, çağın sorunlarını tiyatrodaki o zamana kadar yapılmamış bir biçimde tiyatronun her olanağından yararlanarak ve “salt tiyatro” olma görüşüyle ortaya çıkmıştır. Her tiyatro eseri sahneye konmak üzere yazılsa da, özellikle geleneksel tiyatro eserleri önce söz sanatı olduğu için, sahneye konmasalar da kendine yetebilir. Absürd tiyatrodaki özellikle ağır basan unsur, tiyatronun olanakları dahilinde olan görsel öğelerdir. Yani sahneye konmayan eser sadece bütünün bir parçası olarak yarım kalır. Bu yüzden sahnede, insanların tek düzeliğini göstermek için kahkaha yaratacak güldürüye gidilmeden, çağın getirdiği teknik özelliklerden yararlanarak, tragedy ve komedyanın birleşiminde groteske yani soytarılığa gidilmelidir. Maskeler, ses kaydı, megafon, gibi teknikler ile göze yönelik görüntüler kullanılmalıdır.

Böylece absürd tiyatro, dilin gücünü kullanan geleneksel tiyatroya başvurmadan, Brecht'in yabancılaşma etkisi ile yaratmak istediği fakat tam olarak ulaşamadığı yere kendiliğinden varır.

2.2.1.4 Tipler ve karşı kahramanlar

Epik tiyatro, geleneksel tiyatrodaki oyuncunun rolünün kalıbına girmesi, rol ile özdeşleşmesi ve rol içinde eriyerek varlığını yitirmesini, sanki olaylar gerçekmiş gibi yazarın vermek istediği karaktere dönüşmesini Brecht, taklit olarak görüyordu. Çünkü bu durumda seyirci sahnede bir tiyatro oyunu seyrettiğini unuttur, oyunun ve dilin büyüünde olayların akışına kendini kaptırır, yansıtılan gerçeğin içinde kendi gerçeğini unutuyordu. İpşiroğlu (2016, s. 19) şöyle belirtmiştir;

“Brecht tiyatronun coşkularından soyutlanmış bir düşünce düzeyinde verilmesini istiyordu. (...) İzleyicide gerçek-yaşam yanılısamasını uyandırmak isteyen geleneksel tiyatro anlayışına daha önce (1920-30) Bertolt Brecht de kesin bir tepki göstererek, kendi tiyatro kuramına dayanan “epik tiyatro”yu kurmuştur.”

Uzakdoğu tiyatrosundan etkilenen epik tiyatrodaki karakterlerin birer kukla gibi sınırları belirlenmiş karakterler, eylemlere reaksiyon gösteren tiplerdir. “İzleyicide gerçeğin bir yanılısaması (Illusyon) uyandırmak isteyen geleneksel tiyatro anlayışı bir aldatmaca, kandırmaca gibi gelir Ionesco'ya”.¹⁴ Bu kandırmacayı reddeden absürd tiyatrodaki, “geleneksel tiyatronun öykü kişilerine, öykü kişilerinin kalıbına girerek onları öykünme yolu ile canlandıran oyuncu tipleri de yoktur”.¹⁵ Absürd tiyatrodaki tipler yerine bireyler vardır. Bu bireyler toplum ile olan ilişkilerinden soyutlanmışlardır. Bu kişiler hiçbir yere ait değildir. Oyunun akışında süreç ile gelişen kişiler de değildir. Verilmek istenen öz benliğin kaybedilmesi, ilişkilerin bitmesi, yalnızlık, korku gibi zamanın ve mekanın ötesindeki temel davranışlardır. Kabul görmüş alıştığımız tiyatro anlayışından farklı olarak Ionesco'nun tiyatro olmayan anlamına gelen karşı tiyatrosunda, yer ve zaman ya verilmez ya mantık dışı verilir. Ayrıca, karşıtlıkları kullanmak etkili bir güç

¹⁴ İpşiroğlu, Z., 1996. ss. 16-17. *Uyumsuz Tiyatrodaki Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları

¹⁵ İpşiroğlu, Z., 1996. ss. 16-17.

yaratacaktır. “Olağan ile şaşırtıcı, acıklı ile güldürücü, sıradan olanla olağanüstü, şiir ile düzyazı yan yana getirilmiştir. Bu zıtlık gerilim yaratır ve yaşam sancısını, ölüm korkusunu, nedensiz endişeyi ifade etmek için elverişli bir yöntemdir.”¹⁶

Karşıtlıklarla dolu oyunlarına da karşı oyun ve seyircinin alıştığı kahraman anlayışını kırmak ve beklenen tepkilerden uzak tutmak için, yazılı metnin dışında bir oyunculuk anlayışı önerdiği oyun kişilerine de karşı kahraman demiştir. Bu oyunculuk anlayışında gülünç bir metin ciddi ve dramatik, dramatik metin de komik oynanmalı ve duygusallığa yer vermemelidir. Böylece gülünç oyunlar daha çok acı verirken umutsuzluğu da daha iyi ifade edecektir.

Absürd tiyatrodaki kahramanlar, anti kahramandır. Bu kahramanlar zayıf, zavallı, eylemsiz, suçlu ve cahildir. Alışılmışın dışında, iyi ya da haklı kişiler de alay konusu olur. Oyun kişilerinin genellikle adları yoktur, karakter açıklamalarında da tutarsızlık vardır. Absürd oyunculukta, alışılmış oyunculuktan uzak durarak, abartmadan, oyun kişinin psikolojisine yer veren ruh derinliğine inmeden, karikatür gibi doğal olmayan oyunculuk yapılmalıdır. Bu yüzden “belli tipler, ipleri hiç de gizlenilmeyen birer kukla olarak çıkarlar sahneye”.¹⁷

2.2.1.5 Seyircinin yalnızlaştırılması

Geleneksel tiyatrodaki seyrettiği oyuna kendini kaptıran seyirci, tiyatrodaki olduğunu ve bir oyun seyrettiğini unuttur ve olayların akışına kendisini heyecanla kaptırır. Kendisini olacak oyunları merak ederken bulur ve sonunu merak eder. Bu şekilde sahnede seyrettiği, gerçek hayatın bir yansıması verir. Brecht yansımayla tiyatronun oyun olmaktan çıktığını savunur ve sahne ile seyirci arasına görünmeyen fakat orada olduğu hissedilen ‘dördüncü duvar’ koyar. Absürd tiyatrodaki ise, bu ‘dördüncü duvar’ imgesi yıkılır ve sahne seyirciye açılmış olur. Bu noktada absürd tiyatro seyircisi, geleneksel tiyatro seyircisinden daha farklı sorular yöneltir. Seyirci oyuna kendini kaptıramaz, özdeşleştiremez, sonunu merakla beklemez ve absürd tiyatronun temel ilkelerinden biri

¹⁶ Şener S., 2016. s. 303. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. 10. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

¹⁷ İpşiroğlu, Z., 1996. s. 21. *Uyumsuz Tiyatrodaki Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

gerçekleşmiş olur. Bu şekilde, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi seyirci koltuğuna yaslanıp oyunu seyredip oyunun dışında kalmaz. Seyirci ile sahne arasında bir ilişki kurulur ve karşılıklı alışveriş başlar, diyalog kurulmuş olur. Belirli düşünceleri seyirciye benimsetmek isteyen epik ve didaktik tiyatronun tersine, absürd tiyatro yazarları sahne ve seyirci ikileminin dışında durur. Çünkü seyirci sorularının cevaplarını yine kendi davranışlarıyla yanıtlayabilir. Seyirci bu dünyayı ilk başta yadırgar fakat zamanla kendi gerçeğine yönelir ve kendi kendisiyle hesaplaşır. Aslında absürd tiyatronun temelinde, kişinin kendi dünyasındaki sorunları, kişisel çözüm bekleyen ortak sorunlardır. Nasıl ki insan hayatta karşılaştığı olaylar karşısında bir anlam veremediği yabancı gibi yaşıyorsa, seyirci de aynı şekilde sahnede seyrettiklerini anlamadan fakat oyunun kendi yaşamına ışık tuttuğunu hissederek oyunu değerlendirir. Böylece Brecht'in ulaşmak istediği yargılatma, absürd tiyatrodaki tamamlanır.

Her ne kadar epik ve absürd tiyatro birbirinden farklı olsalar da, özellikle biçim, içerik ve anlatım açısından birbirlerini tamamlarlar ve birlik gösterirler. Çünkü tiyatronun öncüsü bu iki yazarı herhangi bir dogmacılığa¹⁸ karşı oldukları için, sanat anlayışında birleşirler. “Brecht olsun Beckett olsun bizlerin gösterilen sorunlar üzerinde düşünüp hesaplaşarak bir sonuca varmamızı, kendi kendimize, serbestçe bir çıkar yol bulmamızı isterler.”¹⁹ Yani seyircinin oyuna katılımını isterler. Fakat yöntem olarak Brecht seyirciyi dönüştürmek isterken, Beckett onlardan yardım ister. Güçbilmez (2003, s.104) bu durumu şu şekilde özetler;

“Yirminci yüzyılın en önemli iki teatral kavşağının birbiriyle benzerlikler göstermesi de, karşıtlıklar barındırması da kaçınılmazdır. Beckett'in oyunları da, Brecht'inkiler gibi kapalı bir sistem olarak algılanmaya direnç gösterirler. İki tiyatro adamı da, oyunlarındaki boşlukların doldurularak, nihai anlama ulaşılabilmesi için izleyicinin aracılığını talep ederler. Brecht'in metinleri, yabancılaştırma tekniği aracılığıyla, izleyicisini/okurunu alternatif çözümler ve tavırlar üzerinde yoğunlaşmaya yönlendirirken, Beckett'in oyunları, izleyicisinden /okurundan kendisine verilen önemsiz ve belirsiz ipuçlarıyla, varsayımsal bağlantılar geliştirerek metnin keyfiliğini vurgulamasını bekler.”

¹⁸ Dogmacılık: Öne sürülen öğretiyi ve ilkeleri eleştirmeden doğru olarak benimseyen ve benimsediği varsayımlardan katı bir yöntemle önermeler türeten felsefe anlayışı (Akarsu, B. 2016, s. 56)

¹⁹ İpşiroğlu, Z., 1996. s. 87. *Uyumsuz Tiyatrodaki Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

Tiyatro tarihinde absürd tiyatro akımına dek yıkıcılığa yeterince önem verilmemişti. Absürd tiyatro ile geleneksel tiyatrodaki görülen yanılsama yaratma eğilimi, Brecht'in ulaşmak istediği yıkma ve soyutlama gücüne erişmiştir. Böylece, tiyatronun XX. yüzyıla kadar olan kalıplarını ve önem verdiği kuralları, yani dil, konu, olay örgüsü, karakter, kahraman, yazınsal anlatım başta olmak üzere tüm anlatım araçlarını teker teker yıkılır. Ve salt tiyatro olarak adlandırabileceğimiz soyutlanamayacak, yargılardan uzaklaşmış, çıplak ve somut insan varlığı kalır.

2.2.2 Absürd Tiyatro Eserlerindeki Uyumsuzluklar

Absürd tiyatrodaki uyumsuzluk, oyunu sahneye koyma ve oyun yazarlığında alışılmış kuralları hiçe sayarak, kendine özgü bir anlatım ile saçma ve uyumsuz bir dünyanın ancak uyumsuzluklar ile anlatılabileceği kanısı ile meydana gelmiştir. Yani, dünyadaki uyumsuzluk ancak sahnede uyumsuzluk yaratılarak verilebilir.

2.2.2.1 Gerçek ile uyumsuzluk

Gerçek diye bir şey yoktur. Gerçek olduğunu sandığımız şey kocaman bir aldatmacadır. "Absürd tiyatro aldatmaca gerçeğine karşı bir protestodur."²⁰ İnsanlığın içinde bulunduğu durum akılla açıklanamaz ve gerçek diye bilinenlerin uydurma olduğunu düşünerek, tiyatronun doğru olanı yapması gerekiyorsa, bu uydurma gerçeği göstermek yerine onun uyumsuzluğunu göstermelidir.

2.2.2.1.1 Gerçeğin değiştirilmesi ve ayrıştırılması

Absürd tiyatro, gerçeği yansıtmak için kabul edilen tüm basmakalıp kuralları yıkmayı amaç edinmiştir. Bunun için sahne sanatı adına kabul edilmiş tüm ilkelerin ve formüllerin üstünü çizerek, gerçeği yansıtmaya alışkanlığından vazgeçip, onu ayrıştırmayı önerir. Bu ancak, gerçeği parçalayarak küçük bileşenlerine yani temel birimlerine ayrıştırarak mümkün olur. Böylece tiyatro, hayatın uyumsuzluğunu göstermek için

²⁰ Şener S., 2016. s. 301. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. 10. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

yeniden düzenlenmelidir. Bu doğrultuda absürd tiyatronun yapısı gereği, bilinen sanatsal biçimlerden vazgeçerek uyumsuzluğu uyumsuzluk ile göstermek gerekir.

2.2.2.2 Zaman ile uyumsuzluk

Endüstri çağının temel sorunlarından olan insanın toplum içinde yabancılaşması ve kendine uzaklaşması sorunu, absürd tiyatro yazarlarının konu ile çeşitli sorular sormasına neden olmuştur. Yalnızlık, nerede olduğundan bağımsız olarak kendini sürekli yabancı bir toplumda hissetmek ise, bu kader değiştirilemez mi, yalnızlığın nedeni insanın sosyal bir varlık olması ise sosyallikten uzaklaşılır ise, özünü bulup yalnızlıktan kurtulabilir mi, bundan bir kurtuluş var mı şeklindeki soruların yanıtını bulmak için kurmaca bir insan yaratmışlardı.

2.2.2.2.1 Yaşanılmamış zaman

Bu insan bir ada insanı gibiydi. Bu yalnız insan, Tanrıya adanmışlığı olmayan, içine kapanık, kendi adasında tutuklu gibi bomboş bir adada yaşar. Bir tür kısır döngüdedirler. Sosyal ilişkisi olmayan yaşamlarında gerçekle de bağ kuramazlar. Bu yüzden hayali bir dünyada yaşarlar. Bu hayali dünyanın zaman kavramı yoktur. Yalnız insanların zaman bilinci yoktur, ya geçmişi yaşarlar ya da hayallerinin peşinden koşarlar. Anı yaşayamazlar bu şekilde de gerçek zamanın dışında kalırlar. Ve bir zaman sonra yolun sonu gelince, hayallerini kovalamaya güçleri yoktur, eskiyi ararlar. Fakat hep zamanın dışında yaşadıkları için, geçmiş artık çok uzaktadır, erişemezler. Tekrar yaşatmak istedikleri anlar ise çoktan bitmiştir ve ölüdür.

2.2.2.3. İletişimdeki uyumsuzluk

Kuşku ve güvensizliğin hüküm sürdüğü bir çağda, insanlar birbirine yabancılaşmıştır ve iletişimleri adeta yok olmuştur. Bir anlaşma aracı olmaktan çıkan konuşma eylemi gereksizdir ve gevezelikten başka bir şey değildir.

İletişimsizliğin olduğu yerde, sözün nesnel bir karşılığı da kalmamıştır. Bu yüzden gerekirse günlük yüzeysel konuşmalar yapılmalı ve yazın dilinden uzak durup, görüntü ile anlatıma başvurulmalıdır.

2.2.2.4. İlişkilerde uyumsuzluk

Absürd tiyatrodaki uyumsuzluk sadece birey ve toplum değil, birey ve birey arasında da vardır.

2.2.2.4.1 Toplum ile birey arasındaki ilişkilerde uyumsuzluk

Absürd tiyatro yazarlarının farklı biçimlerde işledikleri konulardan birisi de; topluluklar ile bireyler arasındaki ayrılıktır. Absürd tiyatronun öncü yazarlarından Ionesco, toplum ile birey arasındaki bu iletişim durumu çok net bir şekilde kendi günlüğünde (1968, s.140) açıklamıştır: “İnsanların gözlerimin önünde biçim değiştirdiklerini gördüm. İlk önce yavaş yavaş yabancılaştıklarını duyumsadım, uzaklaştıklarını, başka bir ruh girmişti içlerine. Kişiliklerini yitirdiler, başka kişilikler aldılar.” şeklinde ifade eder. Ionesco’ya göre iki farklı insan türünden bahsedilmesi daha doğrudur. Bunlar insan ve yeni (modern) insan. Bizim yeni insanı ‘kitle insanı’²¹ olarak tabir edeceğimiz bireylerin, öz benliklerini bir kenara bırakarak, kimliklerini kaybetmesi onlar için ortak bir konudur. Bu şekilde birbirini anlamayan ve aynı düzende ayrı yaşayan insanların oluşturduğu toplum, kalabalık fakat bir o kadar da insansızdır. Şener (2016, ss. 300-301) şu şekilde açıklar; “Totaliter rejimlerin egemen olduğu; insanların topluca yok edildiği yeryüzünde toplumsal ilişkiler de yok olmuştur.” Toplumun getirdiği düzende kendine yer edinmek isteyen insan, içgüdüsel olarak ahlak kurallarını bir kenara bırakarak, kabalaşır. Aslında yaptığı zorbalık ile topluda iletişim kurmaktır. Yine Ionesco’nun (1968, s. 83) günlüğünde geçen gergedan imgesi, aynı zamanda “Gergedanlar” oyununun ana fikrini oluşturur:

²¹ Kitle insanı İpşiroğlu’nun (2016, s. 87) tanımladığı bir söylemdir.

“Yeni insan bana yalnız psikolojik açıdan değil, fiziki açıdan da insandan ayrılıyor gibi görünüyor. Ben yeni insan değilim. İnsanım. Düşünün bir kez: Bir sabah kalktığınızda gergedanların ortalığı sardığını görüyorsunuz. Gergedanların ahlak anlayışı, gergedanların felsefesinin egemen olduğu bir gergedan dünyada buluyorsunuz kendinizi. Yaşadığınız kenti bir gergedan yönetiyor. O sizin sözcüklerinizi kullanıyor ama sizin dilinizi konuşmuyor. Onun için sözcüklerin ayrı bir anlamı var. Böyle bir kimseyle nasıl anlaşabilirsiniz?”

Endüstri çağı ile toplumun temelini oluşturan kitlelerin nasıl başa çıktığını ve oluşan yeni insanın ya da diğer bir deyişle kitle insanını Ionesco (1971, s. 29) şu şekilde tanımlıyor:

“En kurnazları, olaylara adım uydurabilenler, başarıya ulaşıyor. Akıntıya karşı yüzmüyorlar. Böylece hep karlı çıkıyorlar. Kazançlılar ama yaşamıyorlar, kendileri yok ortada, akımın içinde eriyorlar, onun biçimini alıyorlar, kendi biçimleri yok. Kimi için yaşamak kolay, güdülmeleri yetiyor. Kayıyorlar. Ben, bense dağları aşmak zorundayım, hiçbir zaman tırmanmadığım dağları. Olası olanı yapmak zorunluluğu duyan seçkin bir soyun insanıyım: Ne yazık ki, bu soyun en miskinlerinden biriyim: Kımıldayamıyorum yerimden ve dağlar gittikçe yükseliyor, gittikçe daha korkunç oluyor. Ben onlara gitmesem, onlar bana gelecek. Şimdiden yerin sarsıntısını duyuyorum, kayaların üstüme düştüklerini ve beni paramparça ettiklerini görüyorum. Biliyorum, her şeyden vazgeçerim ama kendimden vazgeçemem. Tam tersini yapabilmeliydi.”

Ionesco kimliği olan birey ile sorumluluk duygusu olmayan kitle insanını karşılaştırıyor ve karşıtlıklarını vurguluyor. Derdi olmayan, duygusuz, kendine bile hesap vermeyen, akıntıya karşı yüzemediği için karlı olan ve neredeyse başarı için kişiliğini satan yeni bir insan modeli yani diğer bir deyişle kitle insanı. Diğer tarafta ise bunu beceremeyen birey. Böylece akıntıya karşı yüzenler ile yüzemeyenler arasında, toplum ve birey arasındaki uyumsuzluktan çatışma başlar...

2.2.2.4.2 İnsan ilişkilerindeki uyumsuzluk

Yeni düzenin parçası olan toplum insanının yanında, toplumdaki bireylerin ezilmesi ve giderek kaybolması olması gereken bir durum olarak gösteriliyordu.

Kaybolan insani ilişkileri kurtarmak için asıl temel değerlerimize yani karşılıklı güvene, sevgiye, dostluğa sarılırsak, bu durumun düzeltilip düzeltilemeyeceğini konu alan absürd tiyatro yazarları, eserlerinde aile, karı-koca, dostluk, öğretmen-öğrenci gibi en temel insan ilişkilerini konu almıştır.

Ionesco'nun sıklıkla başvurduğu akıl almayacak durumlar yaratarak işlediği dramatik anlatım şeklinin hakim olduğu Kel Şarkıcı oyunu, birbirine yabancılaşmış karı- koca arasındaki ilişkinin en güzel örneğidir. Çünkü Mr. Ve Mrs. Martin karşılaşır fakat birbirlerini tanıyamazlar. Sonra birbirlerine aşına geldiklerini fakat nerede tanışmış olabileceklerini çıkarmak için geriye dönük bir sesli düşünme sürecine girerler. Ve en sonunda aynı apartman, kat hatta dairede yaşadıklarını fark ederler. Hatta küçük detayları da hatırlıyorlardır. Uzun ve dolambaçlı anlatım sonrası öğrenilen gerçek seyirciyi güldürecek ve aynı zamanda düşündürecektir.

Harold Pinter (1961, s.112) ise Cüceler adlı oyununda bozuk ilişkileri şu sözleri ile ifade eder:

“Kimi kez senin kim olduğunu veya bana nasıl göründüğünü anlayabildiğimi sanıyorum, ama bu bir rastlantı, görene de görülene de özgü iki yanlı bir rastlantı. Yaşamımız bu bile bile oluşturduğumuz rastlantıların sürmesine bağlı... Senin kim olduğun ya da bana nasıl göründüğün öyle baş döndürücü bir hızla değişiyor ki, izleyemiyorum.”

2.2.2.5 İnsanlığın düzen ile uyumsuzluğu

Her canlı ölümlüdür. İnsan, diğer canlılardan farklı olarak, varoluşun getireceği ölümü bile bile, hayatta bir şeyler elde edebilmek adına kendini anlamsız bir koşuşturmacaya sokar. Böylece evren kocaman bir kargaşaya dönüşür. Halbuki, insanın bu durumu yani öleceğini bilerek, kendini bu düzen içinde yıpratması insanlığın saçmalığıdır.

Şener (2016, s. 300) Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi adlı kitabında “Evren bir kaostur. İnsan usu evrenin düzeninde bir uyum bulamamıştır. Bu kaos içinde insanca bir düzen yaratmaya çalışmak boşunadır.” şeklinde açıklar.

2.2.2.6 Estetik uzaklık

Günümüz tiyatrosunda estetik uzaklık ilkesinin bir kez daha açıklanması ve tefsir edilmesi gerekmiştir. Sevda Şener'in (1993, s. 58) Oyundan Düşünceye adlı kitabında yaptığı tanımlamalar doğrultusunda şu şekilde derlenebilir:

1- Duygusal bağın koparılması²²

Absürd tiyatronun amaçlarından biri olan seyirciyi rahatsız etme ve karşısına alma özelliğinden dolayı, özellikle sahne ile seyirci arasında duygusal bir bağ ortadan kaldırılır. Bu şekilde uyumsuz olan bu tiyatrodaki illüzyon (yanılsama), uzaklık ile bozulmuş olur. Seyircinin sahnede gördükleri sempatik olduğunu düşüneneceği ya da tanıdık gelip kendisine benzeteceği bir ortam değildir. Aksine absürd tiyatronun seyircide oluşturduğu ürkeklik ve irkilme ile oluşan uzaklık hakimdir. Seyirci oyunu kendinden uzak, yabancı gözle seyrederek.

2- Gerçeğin trajik komik etki ile verilerek, seyircinin şaşırılması

Seyirci, sahnede seyrettiği oyunu, alışlagelmiş tiyatro biçim kalıplarını göremediği için şaşkıncı bulacak ve uyumsuz sesler, hayali biçimler ile tedirgin olacaktır. Böylece tanıdık olmayan bu biçimler seyircinin dikkatini daha çok çekecektir. Şener (2016, s. 304) bu tedirginliği şöyle açıklar;

“Absürd 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. Dilin ve görüntünün alışılmamış düzenlemeleri, grotesk ögesine bolca yer verilmesi trajik-komik etkiyi artırır.”

Seyircinin kendini tehlikede hissetmesi trajikliği arttırırken, becerisizlik duygusu ise gülünçlüğü sağlar. Seyirci gerçeği daha önce bilmediği biçim içinde görüp, bu trajik-komik durumu fark etse de kendini avutmaya çalışmaz.

²² Şener S. 1993. s. 58. *Oyundan Düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Şener (2016, s. 304) Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi adlı kitabında Wiess'tan (1964) yaptığı alıntıda şu sözlere yer verir:

“Başka türlü olamaz. İnsan trajik değilse gülünçtür, acı vericidir, aslında komiktir. Kişi yaşamın saçmalığını ortaya koyarak bir çeşit trajedi yazmayı başarabilir. Bence insan ya mutsuz olmalı (metafizik anlamda mutsuz), ya da budala”

3- Sözlü ve görüntülü anlatımda keskin uyarılar kullanılması²³

Bu bağın kopmasında ve özdeşlik kurulmasının imkânsız hale getirilmesinde, alışılmış ses ve görüntüler ile uyarılma yerine, seyircinin şiddetle uyarılmasının da katkısı vardır. Keskin uyarıcılar, yine seyircinin rahatsız olmasını ve oyunu diken üstünde seyretmesini sağlayacaktır.

4- Biçimsel uyumsuzluktaki uyumun fark edilmesi

Absürd tiyatrodaki seyirci, seyrettiği oyunda üstü kapalı bir anlam bulmaya çalışmaktadır. Zamanla biçimdeki uyumsuzluğun, asıl gerçeğin uyumsuzluğuna paralel olduğunu fark edecek ve oyunun başında yaşanan şaşkınlık atılıp, yerine absürd tiyatroya özgü uyum görülmeye başlanacaktır. Böylece hayatın uyumsuzluk dönemine girdiği, bireyler arasında iletişimsizlik olduğunu ve birbirine yabancılaşan doğa ile ters düşen bir dönemde olduklarını kavrayacaktır. Bu kopukluk, yabancılaşma ve insansızlaşma sürecine girildiğini anlamasını sağlayacaktır. “Tiyatro insanın korkularını, kuşularını, yabancılaşmışlık duygusunu yalnızlığını, yeryüzünde bir sürgün oluşunu ve bu durumu fark etmesinden doğan iç dramı ifade edebilmelidir”.²⁴

5, Oyunun estetik boyutuna ulaşması

Bütün bu uzaklaşma yöntemleri ile absürd tiyatro, metnin fark edilmesi ve seyircinin sanat eseri olarak yapıttan zevk almasını sağlayacaktır. Eğer seyircinin tiyatro oyununu okumaya veya seyretmeye başladığındaki tedirginlik ve şaşkınlık duygusunun yerini farkındalık alıyor ise, konu olan absürd oyunun savunduğu gerçek, yeni yüzünü

²³ Şener S. 1993. s. 58. *Oyundan Düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

²⁴ Şener S., 2016. s. 301. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. 10. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

göstermiş demektir. Hatta ilerleyen oyunlarda tekrarlarının kalıplarını aşip, uyumsuzluk biçimini ilerletiyor ise, özgün bir oyun yaratabilecektir. Rahatsız etme ile oluşturulan uzaklık yerini sanatsal bir yaklaşıma bırakmıştır. Seyirci oyunun gerçeğini görmüş, artık zevk ile oyunu seyretmiş ve estetik bir zevk almıştır. Bu şekilde sahneyi seyirciden ayıran uzaklık, artık işlevsel estetik uzaklık başarısı kazanmıştır.

Kısacası estetik uzaklık, seyirciyi sahneden uzaklaştırdığı kadar, yakınlaştırmakta ve böylece oyunun kendisi kadar biçiminin de daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

6- Hayatı sorgulaması

Absürd tiyatrodaki amaçlanan mesaj açık olarak seyirciye ya da okuyucuya sunulmaz. Herkes kendi düşündüğü gibi yorumlar. Yani yoruma açıktır. Böylece kişiye oyunun sonunu kendi isteğine göre hayal etme imkânı sunar. İstenilen, seyirci/ okuyucunun hayatı sorgulamasıdır.

Estetik uzak ile absürd tiyatro, ilişkisizlik, çatışma, sevgisizlik, yabancılaşma ve bozulmuş durumu tedirginlik ve şaşkınlıkla uyarma ile göstermektedir.

2.2.2.7 Sanatlı uyumsuzluk²⁵

Sanatsal uyumsuzluğun ifade edilebilmesi için öncelikle evrenin kaosunu iletebilecek en uygun biçimi bulmak gerekir. Bunun yöntemi de anlamı günlük konuşmadaki saçmalayarak değil, dramatik anlamdaki saçmayı gerçekleştirerek sağlanmalıdır. Bahsedilen saçmaya ulaşabilmek o kadar da kolay değildir. Çünkü en başta yazarın özgür olması ve doğada karşılığı olmayan imgeler yaratabilecek yetenekte olması gerekir. Absürd tiyatrodaki düzeni sağlayan unsurların başında şiirsel imge dokusu gelir. “Sahnenin çok boyutlu ortamı, ışığın, sesin, hareketin, görüntünün, dilin eşzamanlı olarak kullanılması ile yaratılan imge dokusu bir bütünlük taşır. Bu bütünlük absürd tiyatrodaki şiirsel yaratıcılık ilkesidir”.²⁶ İnsanın mutsuzluğunu, umutsuzluğunu ve güvensizliğini olay örgüsü değil, bu imge dokusu gösterir.

²⁵ Şener S., 2016. s. 305. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*.10. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

²⁶ Şener S., 2016. s. 305.

Didaktik tiyatrodan farklı olarak ideolojik görüşlerin taşıyıcısı olmak yerine, insanın umarsızlığına ayna tutmalıdır. Bu inançla absürdistler tiyatroyu yön vermek için değil, yönü tayin etmede yarar sağlayacak verileri gösteren bir sanat olarak görmüşlerdir.

2.3 ABSÜRD TİYATRO YAZARLARININ VE OYUNLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Çağın getirdiği sorunlarla birlikte oluşan yeni dönemin, kendi öz varlığımıza dayanan sözcüleridir absürd tiyatro yazarları. Absürd tiyatronun belli başlı yazarları Eugène Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov, Harold Pinter ve Samuel Beckett'tir. “(...) İlk absürd yazarların Fransa'ya göç etmiş yabancılar olması ilginçtir. (Samuel Beckett Fransa'da yaşayan bir İrlandalı, Eugene Ionesco Fransızca yazan bir Romanyalıdır).²⁷

Absürd akım adı altında birleşse de, içinde birleşmeyen, her biri bağımsız bir anlayışa sahip, kendine ait üslubu geliştiren bu yazarların ortak noktası, insanı çevresinden kopmuş, beklentilerini gerçekleştiremeyen, yalnız bir yaratık olarak ele aldıkları ortak koşullardır. Absürd tiyatro yapıtlarını anlamak istiyorsak, gerçeklik düzeyinden ayrılmaya çalışmalıyız. Genel olarak absürd eserlerde, insanların ihtiyaçlarını gidermek için yapılan toplumsal düzenlemeleri sırasında başvurulan kanun ve kurumların, saçmalığı, anlamsızlığı sergilenir. Hiçliğe doğru sürüklenen insan için bu saçmalıklar, acıklı birer güldürü ögesine dönüştürülür. İpşiroğlu (2016, s. 19) şöyle ifade eder:

“İnsan varlığının derinliklerine inen uyumsuz tiyatro yazarlarının her biri kendine özgü “seyirlik bir dünya” yaratır. Beckett’de donmuş bir dünya ile karşılaşıyorsak, Ionesco’da durmadan değişen renkli, hareketli bir atmosfer içinde buluyoruz kendimizi. Pinter’da beklenmedik durumlar, şaşkıncı, tuhaf olaylar, korku ve karabasan sahneleri birbirini kovalıyor. Kimi yapıtlarda psikolojik motifler karışıyor oyuna. (Özellikle Pinter ve E. Albee’nin oyunlarında)”

Nutku (2008, ss. 260- 261) absürd tiyatroyu iki sınıfa ayırmıştır: “dış aksiyonla gelişen, salt tiyatro kavramıyla gelişen oyunlar (Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, vb. bu

²⁷ Şener S., 2016. s. 298. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*.10. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

bölüme girer) ve iç aksiyonun ön düzeye geçtiği, şiirli bir konuşma ve hava içinde gelişen oyunlar (Ghelderode, Audiberti, Neveux, Scéhade, Pichette, Vauthier, vb. gibi yazarların oyunları)”.

Absürd tiyatro yazarları içinde buldukları durumları ve karşıtlıklarını, oyunlarında birbirinden farklı amaç ve üslupta kaleme almışlardır. Mesela Beckett tiyatrosu ile Ionesco tiyatrosu farklı gelişmiştir. İçerik ve biçim temelde aynı kalsa da, Beckett’in sağladığı anlatım imkanı ile sınır tanımamıştır. Yazarların duyarlılığı, teknik kullanımı ve şiirselliği değişim göstermiştir. Fakat bir genelleme yapmak gerekirse; absürd tiyatro oyunlarından ortak özellikler gösteren oyunları baz alarak, öncü absürdistleri ve tiyatro anlayışlarını şu şekilde sıralayabiliriz:

2.3.1 Eugene Ionesco’nun Hayatı, Oyunları ve Tiyatro Anlayışı

Hayatı

(1909 Slatina, Romanya – 1994 Paris, Fransa)

Karşı yani Avangart (Fransızcası: avant-garde) tiyatronun ve absürd tiyatronun en önemli temsilcilerinden olan Fransız oyun yazarı, bağımsız yazar olarak Fransa’da yaşamaya başladı. 1938 yılında Nouvelle Revue Française ve Lettres Nouvelles gibi dergilerde çalıştı.

Oyunları ve tiyatro anlayışı

Gerçekçi-psikolojik tiyatroya karşı fikir olarak, karşı-tiyatro anlayışını ortaya atarak, absürd tiyatronun ilk örneklerini verdi. Ionesco’ nun oyunlarının ortak noktası, bireyin kendinden uzaklaşması, beylik sisteminin manasızlığı, varoluşun saçmalığı, bireyin toplumdaki yalnızlığı, insanların iletişim kuramaması vurguladı. İnsanlar arası engeli yaratan yine insanın oluşturduğu toplumdur. Ona göre, yeni bir tiyatro yaratmak için karşı unsurların kaynaştırılması gerekliydi. Bu sebeple, oyunlarında trajik olanı komik, komik olanı trajik olarak vermeye çalışarak, olağan-olağanüstü, gerçek- hayal, fars-tragedya, şiir- bayağılık ilkelerinden yola çıktı. “Trafigans” adını verdiği absürd oyun tarzında ürünler verdi. Karşı çıktığı burjuva hayatını karikatürleştirdi, grotesk ve gerçek

üstü unsurlar kullandı. Bir tür kukla tiyatrosu gibi. Görsel olanaklardan yararlanan, biraz korkunç biraz gülünç tipler canlandırılıyordu. Tiyatronun olanaklarından yararlanılarak, somutlaştırma yapılıyordu. Simgesel anlatım ile alakasız sesler ile kalıplaşmış sözlerin dışında mantıksal yanlışlıkları kullanarak dili arabeskleştirip, mantığı ve psikolojik gerçeğin hakim olduğu dilin anlamını yıkarak oyun dilini absürd oyunların anlatımı olarak kullandı. Toplumun birbirine benzettiği kişilerin fikirlerini, aynı şekilde hiçlik içinde verdi. Artaud'un düşüncelerinden etkilendi. Ionesco, güldürü ögesi olarak insanın önemsizliğini ve boşluğunu göstererek sağladı. Yazdığı oyunlarda, geleneksel tiyatrodan farklı olarak, süslerden arınmış yalın bir tiyatroyu hedeflemiştir. Dil boş konuşmalardan öteye gidemez ve bireyler bu yüzden iletişim kuramazlar onun tiyatrosunda. Oyunlarının konusu ise genellikle aile içinde geçer. Ona göre aile, hem toplum düzenine işaret etmesi hem de aile ile onu tutsaklaştıran çemberi vermek istemesidir. Ionesco tiyatrosu karşı tiyatro denebilecek bir başkaldırı tiyatrosudur.

Yazarın ilk oyunları Kel Şarkıcı (1950) ve Ders'ti (1950). Kel Şarkıcı söz cambazlıkları ve burlesk havası içinde gelişen ilgi çekici bir oyundur. (Nutku 2008, s. 263) Kel Şarkıcı, Artaud'un da belirttiği, kalıplaşmış tiyatro anlayışına tepki gösteren absürd tiyatronun ilk eseri olarak kabul edilir. Bireyler tip olarak karşımıza çıkar. Dil bu oyunda işlevini yitirmiştir.

Ders ise cinsel simgelere paralel olarak gelişen ve yine abartılı ve anlamsız söz kalabalığını öne alan, ezik bir karakterin verildiği bir oyundur.²⁸

Yazarın Sandalyeler (1951) adlı oyununda bir karı koca görürüz. Bu çift çevreleri su ile çevrili evlerinde kalabalık misafirlerini beklerler. İskemleler ardı arkası kesilmez biçimde sahnayı doldurur ama gelen yoktur. Yaşlı adamın uzun hayatını anlatacak olan anlatıcı salona geldiğinde ise çift kendilerin, suya atar ve ölürler. Bu oyunda Ionesco, oyunun temasını boş iskemleler olarak verir. İskemleler yokluğu simgeler, başka bir deyişle metafizik boşluğu; insanların, Tanrı'nın, yöneticilerin yokluğu...

Konusunu mitolojiden alan ve tiyatro konusunu tartıştığı ve tiyatronun psikolojik oyunlardan öteye gidemediğini vurguladığı Görev Kurbanları (1952), Ionesco'nun ilk eserleri içinde en karmaşık olanıdır.

²⁸ Nutku, Ö., 2008. s. 263. *Dünya Tiyatrosu Tarihi* 2. 3. Baskı. İstanbul: Mito Boyut Yayınları.

Amédée (1953) adlı oyununda ise, karı koca arasındaki sevginin tükenmesi ve sevgisizliğin yerine ikisinde de suçluluk duygusunun büyümesini traji komik (acılı güldürü) şekilde anlatır. Karı koca arasındaki bu acı durum, evlerini kaplayacak şekilde gittikçe büyüyen, aslında ilişkilerindeki sevgiyi simgeleyen bir ceset ile verilir.

Gergedanlar (1960) oyununda, Ionesco'nun oyunlarında sık gördüğümüz toplum içinde yalnız kalan insan figürü olarak karşımıza çıkan Berenger, aslında olağan bir insan olmasına rağmen, toplumun sözlerinden ve hareketlerinden etkilenmediği için kahramandır. Etrafındaki dogmacı insanların benliğini yitirmesine şahit olur. Fransızların Alman işgalindeki günlerinde Nazilerin yaptığı barbarlığa karşı gelememelerini kınar. Oyunu anti-Nazi olarak yazdığını söylese de, ilk kez oyun Düsseldorf'ta sahneye konmuş ve birçok kez Almanya'da çağırılmış olması ilginçtir.

Yazar, çağdaş anlamda cehennemi, eşyaların sahnenin ortasında toplandığı Yeni Kiracı (1955), Açlık ve Susuzluk (1966) ve Gergedan gibi oyunlarda gösterir.

Başlıca eserleri: La cantatrice chauve (1950, Kel Şarkıcı); La Leçon (1950, Ders); Les chaises (1951, Sandalyeler); Victimes du Devoir (1952, Görev Kurbanları), La jeune fille a marie (1953, Gelinlik kız); La maitre (1953, Önder); Amédée (1953, Amédée); Le Nouveau Locataire (1955, Yeni Kiracı); Jacques ou la soumission (1955, Jacques ya da Boyun Eğme), Rhinoceros (1960, Gergedan); La roi se meurt (1962, Kral Ölüyor), La soif et la faim (1966, Açlık ve Susuzluk); Macbett (1972); Vyages chez les Morts (1981, Ölüler Dünyasına Yolculuk).

2.3.2 Jean Genet'nin Hayatı, Oyunları ve Tiyatro Anlayışı

Hayatı

(1910 Paris, Fransa - 1986 Paris, Fransa)

Genç yaşta ıslahhaneye gönderilen Fransız oyun yazarı (1920), onuncu hırsızlık suçundan sonra, ömür boyu hapse mahkûm edildi (1948). Hapisteyken roman ve günceler kaleme aldı. André Gide, Jean Cocteau ve Sartre gibi yazarlar, bağışlanması için Cumhurbaşkanına başvurular ve özgürlüğüne kavuştu. Bu onun son kez hapishaneye girişi oldu ve bu zamandan sonra kendini tamamen edebiyata adadı.

Oyunları ve tiyatro anlayışı

Absürd tiyatro, vahşet tiyatrosu, varoluşçu tiyatro ve Avant-gadre “kara tiyatro”nun örneklerini verdi; teatralliği ve rol olgusunu ön plana çıkararak, kimliksizliğin ve bunu kullanan toplum düzeninin kendisinden var olduğunu gösteren, yalnızlaştırılan, toplum dışı bırakılan, toplum yapısına yabancı ve ezilen bireylerin, bu saçma ve vahşi duruma gösterdikleri tepkileri işleyerek bu durumun tiyatrosunu yaptı. Fakat bunu toplumsal ve siyasal başkaldırı olarak değil, gizemli bir biçimde uyguladı. Bu olguyu, birbiri içine geçen, yanılısamaların kullanarak abartılı grotesk ve kara güldürü biçiminden yararlanarak verdi, kendine gönderimler yaptı. Karşılıklı kimlik değiştirmeye ve bunun kısır döngüsüne uygun bir dil kullandı.

İlk kez Hizmetçiler (1947) oyunu ile tanındı. Bu oyunda, emrinde çalıştıkları kadına nefret ve ‘koparılamayan’ bir aşk ile bağlı olan iki hizmetçi kadın, hanımları dışarıdayken hanım-hizmetçi rolünü oynarlar. “Genet, hizmetçiler’in konusunu gerçek bir olaydan, Papin adlı iki kız kardeşin işledikleri suçtan almıştır.”²⁹ Hanımlarını zehirlenmek isteyen hizmetçiler, kadın tesadüf eseri zehri içmeyince, hizmetçilerden Claire zehri içerek ölür. Hizmetçiler ölümle sonuçlanır.

Ölü Seyri (1947) adlı oyunu, hapisane hücresinde geçen uzun ve tek bölümlük olup, cinayetle sonlanır. Genet'nin ilk oyunlarında, oyun kişileri birbirini öldürmek isteyen

²⁹ Çalışlar A., 2006. s. 131. *Tiyatro Oyunları Sözlüğü. Cilt 1.2.* Baskı. İstanbul: Mitos Boyut.

insanlardır. Bu oyunlarda kişiler toplum düzeni dışında kalmış, düzene aykırı ilişkiler sergileyen kişilerdir. Yazarın bu ilk oyunlarında çiftler, suçlu ile eren arasındaki evrensel ilişkiyi gösterir.

Genet'nin daha sonraki yıllarında yazdığı Balkon'da (1956) ve Karalar'da (1958) adlı oyunlarındaki rol kişileri, daha bilinçli ve ne yaptıklarını bilen kişiler olarak karşımıza çıkar. Yazarın bütün oyunlarında gördüğümüz, olduğu gibi davranmama ve en acı şekilde yabancılaşma, bu eserlerinde de vardır.

Yirmi beş tablodan oluşan, oldukça karmaşık süreç izleyen Paravanlar (1961) adlı oyununda, ezen ve ezilenlerin çatışmasından meydana gelen ilişki üstünde durmuştur. Genet'nin bütün oyunlarında olduğu gibi, bu oyunda da oyun kişisi toplum başkaldırarak kendini reddeder ve Genet geleneğinde ermişliğe yükselir.

Oyunları, Jouvett (1947), Brook (1960), özellikle de Blin (1959) gibi yönetmenlerce öne çıkarıldı.

Başlıca eserleri: Les bonnes (1947,Hizmetçiler); Haute Surveillance (Ölü Seyri,1947) Le balcon (1956,Balkon); Les négres (1956, Karalar); Les paravents (1961, Paravanlar).

2.3.3 Arthur Adamov'un Hayatı, Oyunları ve Tiyatro Anlayışı

Hayatı

(1908 Kislovodsk, Rusya -1970 Paris, Fransa)

Petrol kuyuları sahibi Ermeni bir ailenin çocuğu olan Sovyet asıllı Fransız oyun yazarı, Paris'e göç etti. (1924) Fransız gerçeküstücü şairlerle tanıştı. Vichy Hükümeti'nce düşmanlıkla suçlanarak tutuklandı (1941). Şiir ve romanlar yazdı (1945). Gorki ve Çehov'dan çeviriler yaptı, Strindberg'i yorumladı (1955).

Oyunları ve tiyatro anlayışı

İlk evresinde, varoluşçu felsefe ile yalnızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik, anlamsızlık ve var olma saçmalığı gibi konulara yer veren absürd dünya görüşünün, Artaud' nun Tiyatro ve Benzerleri adlı yapıtının etkisinde kalarak, Artaud tiyatrosu bağlamında korkutucu düşlem ve deneyler ile işlediği karşı-tiyatro örnekleri verdi. Yazar, günündeki psikolojik oyunlardan nefret ediyordu.

İkinci evresinde, toplumun işleyiş yasalarını bir ayna tutmaya çalışan, tarihin gizemini kaldıran, yapmacık ilişkilerin uluslar arası ilişkilere yansımaları gösteren, siyasal bilinci vurgulayarak burjuvaziye karşı çıkararak, Marksçılığa geçişini yansıtan, Brecht etkisinde oyunlar üretti. Beckett ile Genet'nin çağdaşı olduğu söylenebilir.

İlk oyunu Parodi (1947), başkaldırısının bir simgesidir. Bu oyunda bireyin yalnızlığı ve başka insanlarla ilişki kuramaması ele alınır.. İkinci oyunu İstila'da (1950) anlam aramaya, bir anlama yönelmek için yapılan umutsuz araştırmayı konu alır. Büyük ve Küçük Manevra (1950) adlı karamsar oyunu da, insanın elinden hiçbir şey gelmiyorken, kendini yok edecek güçlere karşı savaşmasını ele alır. Yazarın iç dünyasını en iyi şekilde yansıtan Profesör Taranne (1951) acımasız bir düzenin düş havası içinde bir profesörün ezilip yol edilmesi gösterilmesidir. Ping-Pong'dan (1954) itibaren, Artıkların Politikası (1963) ve Paola Paola (1957) oyunları gibi politik temalarla ilgilendiği görülür.

Oyunları, Vilar, Blin, Serreau ve Planchon gibi yönetmenler tarafından sahnelendi.

Başlıca eserleri: Le professeur Taranne (1953, Profesör Taranne); Ping-Pong (1955); Paolo Paoli (1957); Le printemps 71(1962,71 Baharı); La politique des restes (1963,Döküntü Politikası); Off Limits (1968,Girilmez)

2.3.4 Harold Pinter'in Hayatı, Oyunları ve Tiyatro Anlayışı

Hayatı

(1930 Londra, İngiltere - 2008 Londra, İngiltere)

İngiliz oyun yazarı, 1948 yılında Royal Academy of Dramatic Arts'a girdi. 1949 yılında David Baron adı ile çeşitli topluluklarda oyunculuk yaptı ve 1957 yılında oyun yazmaya yöneldi. Kaleme aldığı ilk oyunları eleştirmen tarafından beğenilmedi. Daha sonraki yıllarda yönetmen Peter Hall ile işbirliği kurdu ve National Theatre'da yardımcı yönetmen oldu. Serbest oyun yazarlığı haricinde, oyunlar yönetti ve film senaryoları yazdı. 2005 yılında Nobel Ödülü aldı.

Oyunları ve tiyatro anlayışı

İletişimsizliğin hakim olduğu oyun dilini kullandı. Son evrelerinde, öncelerde soyut olarak kullandığı dış tedirginlik ve tehdidi, toplumsal ve siyasal teoriler ile somut gerçeklere uygulayarak işledi. Beckett' in absürd tiyatro anlayışından etkilendi. Genel olarak oyunlarında, bireyin içinde bulunduğu saçma durumu, dünyayı temsil eden "oda" simgesinin içinde merkezle aldı.

Gel- Git Dolap (1957) adlı oyunu tek bir mekan ve tek perdeden oluşur. Oyun karakterleri iki kiralık katildir: Ben ve Gus. Daha sakin olan Ben, oyun boyunca artan bir rahatsızlık içinde olan Gus'a göre daha üst konumdadır. İlerleyen bölümlerde oyunun mutfak olduğu söylenen odada, geçtiğini öğreniriz. Zaman zaman gülünçlükler sergileyen ve hiyerarşik zincirin halkalarından olan oyun kişileri kimliksiz bir şekilde, içinde yer aldıkları teşkilattı sorgulamadan itaat ederler.

Pinter'in bu oyunu birçok absürd öğeyi barındırır. Oyunda iletişimsizlik mühim bir fenomendir. Mekanın kapalı, bodrum katta, dünyadan soyutlanmış bir yer olması iletişimsizlik boyutunun ilk önce mekanda kendini göstermiş olduğunu görüyoruz. Bunun yanı sıra karakterlerin birbirleriyle bütünlük içinde anlamlı bir düzlemde konuşmadan, birbirlerinden garip bir şekilde uzaklık içinde, iletişimsizlik gösterirler.

Zarf, git-gel dolap olayı, mutfak mı değil mi sorgulaması, yukarıdakilerin kim olduğu bilememe gibi gerçekliğin sınırlarının dışına taşan bazı şeyleri görülür. Oyunda bir kahraman yoktur. Kendisiyle özdeşim kurabileceğimiz oyun kişileri olumsuzluklar içindedir. Oyun kişilerinin kiralık katil olmaları seyirciye yabancılaştırır. Bununla beraber oyunun tarihsel bir bağlamı olmaması, zamanı belirgin olmaması, öykü akla aykırı pek çok şeyi barındırır. İki adamın artan endişelerinin saklandığı küçük, sıradan konuşmalar absürtlükleri içinde son derece doğru, gülünç ve ürkütücüdür. Sahnenin somut görüntü dili pek çok göstergeleri içinde barındırır. İletişimsizliği, soyutlanmışlığı, yabancılaşmayı, insansızlaşmayı “oda” olgusunda görebiliriz.

Absürd anlayışın yanı sıra, birçok yazarda olduğu gibi, Harold Pinter’ında kendine has tarzı vardır. Buna Pintireks (orijinal adıyla Pinteresque yani Pintervari) denir. “Pintresk özellikler arasında sessizlik ögesini metne baktığımızda daha ilk sayfada sahne tasviri yapılırken görüyoruz, sonrasında metnin sonuna kadar iletişimi kesen, engelleyen bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. Oyun uzun bir sessizlikle son bulur. Kazanan bir bakıma sessizlik olmuştur.

Bir Tek Daha (1984) ve Dağ Dili (1988) adı oyunları, 12 Eylül Darbesiyle özgürlükleri kısıtlanan aydınların yanında olduğunu göstermek için, Arthur Miller ile Türkiye ziyaretinden sonra yazdığı eserleridir.

Başlıca eserleri: The Dumb Waiter (1957, Gel Git Dolap), The Birthday Party (1958, Doğumgünü Partisi); No Man’s Land (1975, İssız Topraklar), The Betrayel (1978, Aldatma); One For the Road (1984, Bir Tek Daha); Mountain Language (1988, Dağ Dili)

3. DRAMATURJİK ÇALIŞMA

Bu bölümde seçtiğim oyun yazarı Samuel Beckett'in hayatına, yapıtlarına, absürd tiyatro anlayışına, oyunları üstünden absürd tiyatronun değerlendirilmesine yer verdikten sonra, Rockaby (Beşik) adlı oyununun konusunu ve metnin incelenecektir.

3.1 SAMUEL BECKETT'İN HAYATI VE ABSÜRD TİYATRO ANLAYIŞI

Hayatı

(1906 Foxrock-1989 Paris)

Başarılı bir öğrenci, iyi bir satranç ustası ve umut vadeden bir sporcu olan Samuel Barclay Beckett, Dublin' de Trinity College'da ve Paris' te Ecole Normale Superieur'de öğrenim gördü. Yüksel (2012, s. 30), Beckett'in o dönemlerde İlahi Komedy ile tanışmasıyla ilgili şunları aktarır;

“Okul yıllarında Dante'nin İlahi Komedyası ile tanışan Beckett, günahlarının hesabını verip pişmanlık duymayı son 'an'a dek ertelediği için Araf'a kabul edilmeyen ve yaşamının uzatılmasıyla cezalandırılan 'ölümlü' Belacqua'nın, bir türlü atlatamadığı bir 'eşik'te debelenişinden büyük oranda etkilenecek, gelecekte üreteceği yapıtlarda yer alan insanları hep bu 'yaşam' ile 'ölüm' arasındaki 'eşik'te süregelen 'bilinç eylemi' içinde irdeleyecekti.”

Paris' teki öğrenimi sırasında James Joyce ile dostluk kurdu ve Paris' in o meşhur entelektüel çevresinin tanınan simalarından oldu. 1930 yılında Trinity College'da Fransızca okuttu. Dil öğrenmedeki başarısına karşın, o, eserlerinde dili savurganlığı ile bilinecekti. 1930'da ilk öyküsü ve makalesini Whoroscope şiir kitabında Dante.. Bruno.. Vico.. Joyce.. başlığı ile yayımladı.

Beckett, XX. yüzyılın neredeyse tamamına şahitlik etti ve iki dünya savaşını da gördü. Ailesinin onun için hazırladığı düzeni bir kenara iterek, hiç olmak için adeta diretiyordu. Bu tecrübesinden de daha sonra yapıtlarında yararlanacaktı.

1933'te Londra'daki Tavistock Kliniği'nde psikanaliz yaptırmaya başladı. Bu dönemde tanıştığı James Joyce'un kızı Lucia'ya ve onun kendine olan karşılıksız aşkına daha sonra bir oyununda yer verecekti.

1937-1950 yılları arasında her yıl ölümcül bir hastalığa yakalanan annesini ziyaret etmek için Dublin'e gitti. Eserlerinde görülen ölümü bekleyen insanların, yaşlıların, bilinci yitirme seviyesinin incelenmesinin, ailesinin hastalığı sırasında onlarla geçirdiği zamanların etkisi büyüktür.

II. Dünya Savaşı'nda Paris'e döndü ve Almanların ele geçirdiği Paris'te daha sonra eşi olacak Suzanne ile Direniş Hareketine katıldı. 1942'de Paris'e giren Nazilerin kendisini araması üzerine Güney Fransa'ya kaçtı. İngilizce olarak yazdığı son oyun Watt'ı da bu dönemde yazdı. Savaş döneminde yaşadığı ölümün gölgesindeki tedirginlik, yapıtlarındaki insan durumunu belirlemesini sağlayacaktı.

Savaş bitimiyle, İrlanda Kızıl Haç Sağlık Birimine katıldı. 1945'te savaştaki hizmetinden dolayı Savaş Haçı ve Direniş Madalyası aldı. Ve tiyatro eserleriyle dolu yaşamı bu dönemde başladı.

"Roman ve drama türlerinde yeni formlarda oluşturduğu eserlerini, modern insanın yoksunluğu üzerine kurguladığı" için, 1969'da Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülen Beckett, ayrıca 1984'te Aosdána'da Saoi seçilmiştir. Eserleri özellikle Roger Blin tarafından uzmanca sahnelendi.

Beckett, Dante'den, Tzara'dan, James Joyce'dan Proust'a kadar birçok yazar ve düşünürden etkilendiğini söylemiştir. Yapıtları, Descartes'tan, Nietzsche ya da Sartre gibi düşünürlerin kuramları etkisinde kaldığı nitelendirilmiştir. Dobrez (1986, s. 50) bu konu ile ilgili, "Beckett, düşünürleri de tıpkı Dante'yi kullandığı gibi, onların dünya

görüşlerini benimsemeksizin kullanmaktadır.” der. Fakat Beckett’in kendi felsefesi yoktur ve özellikle bir felsefe veya yazarın düşünce sistemini kabul etmemiştir.

Araştırmacılar ise onu son moddernist, ilk postmodernist ya da absürd tiyatronun kurucusu olarak görmüşlerdir. Bunun en büyük nedeni, absürd tiyatronun en net ve geniş şekilde temsil etmiş olması yani yazım biçiminin belirlenmesi, tiyatronun imkanlarının genişletilmesi ve kendinden önceki yazarların hedefledikleri absürdlük boyutuna ulaşması, kendinden sonraki yazarları da kışkırtması, yani kısacası tiyatronun değiştirilmesidir. Bu yüzden modernist soyut tiyatroya damgasını vurmuş ve absürd tiyatro eğiliminin başında hiç kuşkusuz Samuel Beckett gelmiştir.

İrlandalı Fransız oyun yazarı ve romancı Samuel Beckett, absürd tiyatronun en önemli temsilcisi olarak kabul edilir.

3.2 BECKETT TİYATROSU VE TİYATRO ANLAYIŞI

İlk romanında gözlenen betimsel anlatım, zamanla son derece soyut ve gerçekdışı bir dünya anlatımına dönüşecektir. Beckett içerik, biçim ve dil anlayışı adeta bir arınma sürecinde ilerler. Bu yüzden ilk dönem eserlerindeki cümleleri, son dönemlerinde birer ünleme dönüştüğünü görürüz.

Beckett temelde, sade, tekrarlar ile dolu, alakasız konuşmaların geçtiği, sözcük oyunlarına yer verdiği eserler yazmıştır. Konuşmalar daha çok iç monologlarda, duygular ise söylenmeyenlerdedir. Dili gerektiğinde kullanmıştır ya da kullanmamıştır. Konuşturduğu karakterlerde, konuşma eyleminin farkında ve hayatın metaforunu yaparlar sanki. Beckett 1937 yılında Axel Kaun’a yazdığı mektupta (Lyons 1990, s.115) şöyle diyordu: “Dili ortadan kaldıramayacağımıza göre, hiç değilse dilin saygınlığını zedelememek için elimizden geleni yapmalıyız.” Bunun için en iyi bildiği şeylerden biri, diğer dili olan Fransızca’yı yazın dili olarak kullanıp, okuyucusunun algı alışkanlığını zedeleyecektir. Esslin (1961, s. 9) yazarın Fransızca’yı kullanmasının nedenini şu şekilde açıklamıştır;

“Beckett’in çoğu yapıtlarını Fransızca olarak yazmasının temel nedeni, yabancı bir dilde yazarken, yazma uğraşını, düşüncelerini dil yoluyla açıklama üstüne değil, henüz tüm gizemini çözmeyi başaramadığı bir dil karşısında sürekli olarak verdiği, acı çektiren bir savaşım üstünde yoğunlaştırma zorunluluğuydu.”

Beckett’in roman yazımından tiyatro eserlerine geçişi, karşı çıktığı kendini tekrarlama olgusundan uzak durmasına yardımcı oldu. Onun görüşüne yeni bir kapı açan tiyatro, görsel ve işitsellikten yararlanıp, romanlarda olduğu gibi öykü anlatma zorunluluğu yıkıp, sade ve az sözle eserler verebilecek ve hatta sahnelemesiyle daha geniş kitlelere ulaşabilecekti. Sahnede karşıtlıkları birlikte işlerken, her oyununu göze çarpacek en az bir dramatik öge olacak şekilde kurardı. Tiyatronun başka bir artısı da, tiyatro oyunları netice de oyundu. Gerçeklikten uzak, kurmacalar olabilirdi. Olanaksızları oldurmaya çalışırdı.

Beckett’in kişileri, XX. yüzyılın getirdiği yeniliklerin parıltının gölgesinde, çıplak kalmış kişilerdir. Aslında bunun tam tersi olması gerekir; parıltının oluşturduğu yüzeysellik en alt seviyede iken, çıplak kalmış bir dünya olması gerekir. Çağın nimetleri sayılan teknoloji ve ekonomik gücün insanları birbirinden ayrı düşürdüğü bilinciyle, ironik eserlerinde, geçmiş ile bağını koparıp, geleceğin kaygısını yaşamadan, şu anın karmaşıklığı içinde kenara itilmiş, sahip olunan eşyaların bile sınırlı, kendileriyle baş başa kalmayı engelleyecek toplumsal kaygılardan uzaklaşmış, edilgen insanı inceler. Bu insanlar bireysel değillerdir. Dobrez’in (1986, s. 73) deyişiyle, “Beckett’in insanları ‘ne yok olabilecek ne de tutsak olabilecek denli özgürdürler.”

Beckett’in oyunlarında, kötümserliği, varoluşun anlamsızlığın, bilinmez ve amaçsızlığın yer aldığı yapıtları acıklı gibi görünse de, Beckett’in eserlerinde daha çok gülünç hakimdir. Temelde hareketsizliğe ve suskunluğu tiyatrosunda değinmiştir. Onun dünyası adeta donmuştur. “İnsanlar heykel gibi oldukları yerde çakılıp kalmıştır”.³⁰ Bekleyen ama ne beklediğini bilmeyen, bu esnada da iç sıkıntısı ile daralan, çamura batan, çöpte tıkılmış, geçmiş hayatına ait sesi dinleyen, sandalyede sadece sallanan insanlar... Kuşku ve karabasan içinde yaşayan sakat, zavallı, deli, kör, sağır, inançsız ya

³⁰ İpşiroğlu, Z., 1996. s. 18. *Uyumsuz Tiyatrodaki Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları

da bilgisiz kişileri yanırlar, aldanırlar ve saçma bir hayat sürerler. Bu durumdan kurtulma umutları da yoktur. Onun karakterleri, var olmak ile yok olmak arasında bocalar. Yalnızlık ve iletişimsizlik içinde hiçleşerek gidip gelirler. Beckett'in eserlerinde genel olarak fiziksel olarak birbirine benzeyen kişiler ve aynı öykünün farklı biçimlerde karşımıza çıktığını söyleyebiliriz; güçsüz, yaşlı, ölümü bekleyenlerin, ölüm ile yaşam arasında uzun zaman süreceğini düşündüren çaresizlikleri... Ya da 'ana rahmi ile mezar arasında yaşanan bir serüven'³¹...

Dış dünyadan kopmuş, içine dönük yaşayan insanlar, absürd tiyatro akımının ilgilendiği kişilerdir. Beckett'in insanları sahnede anlatıcı, oyuncu veya yazar gibi konumlanırken, kendi kafalarında yarattıkları kurmaca dünyada yaşarlar. Dünyalarında derinlere dalarak kendi öz benliklerini bulmaya, varlıklarının özüne ulaşmaya çalışırlar. Yaşamlarını, zaman doldurmak için sürdürüp, zamanı gelince de fiziksel olarak gerçekten yok olurlar. Böyle düşünüldüğünde Beckett'in dünyası sanki sondan başa sarar. Yani bu dünya, elimizde olanlarla var etmeye çalıştığımız yaşamdan, bizi var eden derinliklere doğru akar gider... Yüksel (2012, ss. 22-23), Beckett ile ilgili şunları söyler;

" 'Dünya' denen toplumsal olgunun vazgeçilmez 'varlığı' olmanın, öte yandan da 'yeryüzü'ndeki tüm yaratıklar gibi 'ölüm'e yazgılı oluşun ikilemini sonsuz bir tedirginlik içinde yaşayan insan adına dile getirilmiş amansız bir başkaldırı yazarıdır."

Hayatın anlamsızlığı üzerine tiyatro tarihinin en dikkat çekici örneklerini sunar. Beckett'e göre, insanların toplum içindeki sıfatları –mevki, cinsellik, vs.- aslında insanlığın temel sorununu anlamamızı engeller. Yüzeysel olan bu sıfatlar, insanın toplumda yer etme, etiketinin olması, toplumda etkin yer sağlama ve saygı görme bireyin kendin aldatmasından başka bir şey değildir. İnsan ölmek için doğuyorsa, ölüm gerçeğinin karşısındaki çaresizliklerine rağmen, gereksiz detaylar içinde boğularak hayatlarını doldururlar. Bunun en net örneğini, Beckett'in en çok konuşan karakteri denebilecek, Mutlu Günler oyununda Winnie'nin susmadan konuşması ile çok güzel yansıtır.

³¹ Yüksel A., 2012. s. 34. *Samuel Beckett Tiyatrosu*. 1. Baskı. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Sanki Beckett'in insanların ilk günahı dünyaya gelmek olan insan, kendini arayışında başka insanların tanıklığına gereksinim duymuş ve sonuçta bu arayışın bir hiç olduğuna inanmıştır.

Anlamsızlığın iki sebebi vardır: Birincisi ölüm yazgısı, diğeri ise insanın varoluşunun özüne inmeden hayatını sürdürmesi ve sadece kendi hayatının anlamını sorgulayıp, hayatın anlamını anlamamasıdır. Kişi kendi varlığının anlamını bulduktan sonra öteye gidip insanlık için anlam aramaz. Beckett, René Descartes'ın felsefesini derinden incelediği için, bu konuya daha farklı bir açıdan bakıyordu. Descartes'ın "Düşünüyorum, öyleyse varım" söyleminde, Beckett benliği sorgular. Büke (2011) şu şekilde açıklar; "Düşünen ve düşündüğünü fark eden iki benlik söz konusudur burada. Düşünen mi, yoksa düşündüğünü fark eden mi, "ben"dir? Benliğin düalist ikiye bölünmüşlüğünde biri düşünen, diğeri gözlemci olarak ayrılırlar". Gözlemleyen 'ben'e odaklanılırsa, birey gözlemci olur ve kendi yaşamını göz ardı eder ve kopar, fakat düşünen 'ben'de yaşamından kopmamıştır. Beckett'in düşüncesi burada iki benliğinde birlikte bir benlik altında olması gerektiği yönündedir. Yani birey hem varoluşunu ve bunun bilincini birlikte sürdürmelidir. Başka bir deyişle birey, hem kendi bilincinde hem de yaşamın bilincinde olmalıdır. Yani Beckett'e göre bilinci çözmek için benliğe bakmak gerekir. Buna bireyin kendi bilincini gözlemlemesi ve benliğinin özünü anlaması ile başlayabilir.

Beckett'in eserlerinde oyun kişileri, bahsedilen iki benliği iç içe yaşarlar. Hem çevrelerini gözlemlerler hem de yaşamın içinde anlamsızlığın bilinciyle yer alırlar.

Öte yandan Beckett'in kişilerinde yine yaşama dair önemli bir ayrıntıya yer verilir: beynimiz birçok şeyi aynı anda düşünebilir. Çok önemli bir olay sırasında, gereksiz bir ayrıntı kafamızda çınlıyor olabilir. Beckett bu ince ayrıntıyı karakterlerinde zaman zaman vermiştir.

Beckett'in insanları, kendilerini diğeri insanlardan farklılaştıracak bir kimlik ararlar, fakat bulamazlar. Yüksel'in (2012, s. 9) Beckett'i anlatan şu sözleri Beckett'in kimliğinin açık bir özetidir; "XX. yüzyıla birinci elden tanıklık ederken, 'insan'ın

varoluşunu, hem ‘şimdi’ ve ‘burada’ki, hem de ‘her zaman’ ve ‘her yerde’ki konumunda sorgulamaya yaşamını adanmış bir düşünür.”

Beckett tiyatrosunda, oyunun gerektirdiği aksesuar dışında genellikle boştur. Teknoloji ise özellikle kısa oyunlarında anlam yaratacak şekilde kullanılmıştır.

Beckett’i bu kadar başarılı yapan başka bir özelliği ise, absürd eserlerindeki yaşamı okuyan ya da seyreden aklında metafizik sorgulamasına dönüştürmeyi başarmasıdır. Ve onların beklentisine bir direniş göstermiştir. Seyirciye doğrudan ya da dolaylı göndermeler yapar.

Karşı oyunlar yazan Beckett’in eserlerinin kopuk görünen biçimselliğine rağmen, teatral bir bütünlük oluşmasını sağlar. Eserleri tiyatrodaki yeni bir şiir anlayışı gibidir. “Beckett tiyatrosu ‘söz’le ‘hareket’in, birbiriyle ters orantılıymışçasına dengelendiği bir biçimsel özellik gösterir.”³²

Beckett’in eserlerinde zamanla doğallaştırma görülmez. Çünkü her bir oyunu bir öncekilere hem benzer hem de benzemeyen anlatım tekniği kullanır. Yapıtlarını seyircinin beklentisinin hep ötesine taşımayı hedeflemiştir.

Beckett yapıtlarını, okuyucunun metni okuyup anlaması yönünden çok, seyircinin hem görsel hem de işitsel olarak etkilemek yönündedir. Oyun sahnede oynanmazsa tam olarak bitmemiştir. Bu yüzden kendi oyunlarını yönetirken oyun metnini değiştirip, metni yeniden yaratırdı.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda, günümüze özgü yeni bir tiyatro anlayışı olan absürd tiyatro ile ilgili İpşiroğlu (2016, s. 77) şunları söyler:

³² Yüksel A., 2012. s. 120. *Samuel Beckett Tiyatrosu*. 1. Baskı. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

“19. yüzyıl tiyatrosunun edilgin insanı, yerini burada kuklalara bırakıyor. Beckett’ in Winnie’si veya Vladimir ile Estragon’u, Hauptmann’ın Rose Bernd’i ya da Büchner’in Woyzeck’i gibi acı çekmiyorlar, duyuları körleşmiş onların, hiçbir şey duyamaz, hissedemez olmuşlar. Çehov da toplumun hor gördüğü, ittiği insanların yerini, Beckett’de toplum dışı yaratıklar alıyor. Beckett’in insanları kör, kötürüm, sağır, duyma, düşünce yetenekleri, zaman bilincini yitirmişler. Ionesco daha da ileri gidiyor. Onun insanları o denli kuklalaşıyorlar ki, yer değiştirebiliyorlar, biri kolayca bir diğersinin yerini alabiliyor, başka bir deyişle, bu insanların hiçbir bireysel özelliği yok, şaşılacak derecede birbirlerine benziyorlar. Çehov’da görülen diyalog çözümleri yer yer monolog, boş konuşmalar uyumsuz tiyatrodaki salt saçmalığa dönüşüyor. Beckett’in insanları suskunluklar içindeler, birbirlerine söyleyecek hiçbir şeyleri kalmamış, gene de robot gibi konuşuyorlar. Ionesco’da ise anlamsız tümceler, basmakalıp laflar, boş kalıplar içinde boğuluyor.”

3.3 SAMUEL BECKETT’İN ESERLERİ ÜZERİNDEN ABSÜRD TİYATRO ANLAYIŞININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Fransa’nın Alman işgalinden kurtulmasından sonra, üç roman ve iki oyun yazan Beckett, bütün gözleri üstünde topladı.

Beckett’in yazarlık kariyeri üç döneme ayrılabilir:

- Birinci dönem:1945’de, II. Dünya Savaşı’nın sonuna kadar kaleme aldığı ilk çalışmaları
- İkinci dönem:1945’den 1960’ların ilk yıllarına kadar süren, daha çok hesaplaşma içeren ve muhtemelen en iyi bilinen çalışmaları
- Üçüncü dönem: 1960’ların ilk yıllarından ölümüne kadar süren, çok daha kısa ve minimalist üslubu benimsediği son dönem çalışmaları

İlk dönem eserlerinde, insan varlığının anlamlı olduğuna inanma düşüncesi hakim olmasına karşın, genelensel anlayışın katı kuralları ve karakteri ete kemiğe bürünmesi görüşünü sorgular. Proust’un dil kullanımındaki titizliğini en baştan benimser.

Beckett, *More Pricks Than Kicks* (1934) adlı ilk öykü kitabında, Belacqua adlı karakterin ev hayatından ölümüne kadar olan öykülerinden oluşan kitabı yazdı.

Beckett, ilk romanı *Murphy* (1935)'de, Beckett'in Londra'daki hayatından izler- bu izler arasında Lucia Joyce'un delirmesi de yer alır- taşıyan, İngiltere'de yaşayan İrlandalı bir gencin tecrübelerini ve toplumdan ve kendinden soyutlanmak isteyen Murphy'nin bilincine yolculuğu dile getirdi. Odasına kapanıp, salıncaklı sandalyesinden günlerce kalkmayan Murphy, kim olduğunu anlayabilmek için bir çaba içinde kendini inceler, kendisi için bir bilmececi. Zamanla onun için dış ve iç dünya biter ve ölmesi gerekir... *Murphy*, Beckett'in yaratıcılığını anlamak adına önemli bir eserdir. Zamanla bu romanda kullandığı betimleyici anlatım dili silinecektir. *Murphy*'nin önemi sadece edebi açıdan değil Beckett'in özel hayatı açısından da yer ayrıdır. Çünkü *Murphy*'nin ilk yayımlandığı 1938 yılında, Paris'te bıçaklanmış ve daha sonra evleneceği kadının onu bulup, hastaneye yetiştirmesi ile hayatı kurtulmuştur. Beckett kendi hayatındaki bu tür raslantılar, romanlarında raslantı ve gaysiz birliktelikler olarak görülür.

İkinci romanı *Watt*'da ise, toplumda yaşamına devam etme isteğine rağmen, toplum tarafından dışlanan, insanlar tarafından hor görülen ve aşağılanan, sonunda akıl hastanesine gitmesi gereken serseri tipli bir kahramanın hikayesini konu alır.

Beckett, İngilizce yazdığı ilk üç eserini, üçüncü ağızdan yani anlatıcı olarak, toplum içinde itilen ve bunalan kişilerin hayatlarını zaman baskısı altında konu almıştır. Kahramanları sonu da ölmek ya da bir başka türlü ölmek olan delirmektir.

Yüksel'in (2012, s. 32) belirttiği gibi, "Beckett ilk yapıtlarını oluşturduğu dönemde gerçekçi edebiyatın öngördüğü katı kurallar ve karakter çizimi anlayışı sorgulanmaktaydı."

İkinci döneminde, zamanın etkisi geriler, toplumun yaptırıcılığının etkisi kaybolur ve yazar yüzeysellikten uzaklaşarak bireyin özünü incelemeye başlar.

Mercier et Camier (1946) adlı Fransızca başlık ile yazdığı kısa romanda, toplum görüntüsünden uzak ve dışlanmış, zaman kavramının yitirildiği, insanın toplumdan soyutlandığı, sahip olunan şeylerin en aza indirildiği uyumsuz ve amaçsız iki göçebenin hayatını anlatır.

Beckett'in bu dönemde, savaş olgusu altında yazdığı oyunlarında, kazandığı tecrübelerinin etkisi vardır. Üçlemedeki üç kitapta, düş ile karabasan arasında yaşanan deneyimi, olayların sırasının değişebileceği, imgelerin yer değiştirebileceği ve dilin belirsizleştiği görülür. Kitaplarındaki karakterler birbirine dönüşürler.

1947-1950 yılları arasında, Beckett en ünlü romanlarını yani Üçleme'nin ilk iki kitabı Molloy ve Malone Ölüyor'u bitirir, üçüncüsü Adlandırılmayan'a başlar.

Molloy, yayımcısına kitap yetiştirmeye çalışan yaşlı bir adamı anlattığı kendi yaşamından kesiti kaleme alır. Kitabın ilerleyen bölümlerinde, Molloy'yi bulma gizli görevi ile onu doğada arar ve zaman kavramını yitirerek yittikçe yoksunlaşmasını Molloy'un ağzından okuruz.

Malone Ölüyor'da, bacakları tutmadığı için hayatına elindeki sopayla ulaşmasını ve hafızasında yarım kalan öyküleri kurşun kalemi bitene kadar yazan yaşlı Malone'nin hikayesini konu alınır. Anlatıcının Malone olduğu kitapta, bilinç akışını yazıya dökmezse yani yazmazsa ölecektir. Bu oyununda Beckett'in, Proust'un etkisi altında olduğunu görüyoruz.

Beckett Adlandırılmayan'a başlamadan önce ilk tiyatro denemesi Eleutheria (1947) oyunu yazar. Fakat bu oyunu, her ne kadar öncü bir içeriğe sahip olsa da, Beckett tiyatrosunun ilk örneği olarak saymak yanlış olur. Çünkü oyun üç perdeden oluşan, toplumsal dekor gerektiren ve olay örgüsü verilmiş bir eserdir.

Adlandırılmayan'da ise anlatıcı artık sestir, ki ses de anlatıcıyla benzeşmez. Sanki düşüncenin sese dönüşmesidir. Oyun başkahramanı göçebe serseri Mahood'un kavanoz içindeki sadece baş ve gövdesiyle yaşamı konu alınmıştır. Üçüncü kitapta, toplumsal

imgeler, kişisel araç gerecin yanında beden de yok olmuş ve geriye sadece beden kalmıştır. Bu görüntü ‘ana rahmindeki ceninine ya da mezardaki cesedi’³³ andırır. Dobrez’e (1986, s. 49) göre; “Beckett ‘varoluş’tan ‘yokoluş’a giden bir çizgide ‘nesnel gerçekçilik’ düşüncesini ‘sıfır noktasına’ getirmektedir.”

Beckett’in Üçleme’sinde, artık yazarın yazım tarzının belirlendiği açıkça görülür. Toplumdan başlayan süreç bilinç ile noktalanıyor. Richard Coe’ya (Coe 1964) göre, “Beckett olanaksız olanı yapmaya çalışmaktadır. İsteddiği ‘söz’le ‘sessizliğin’, ‘varlık’la ‘hiçliğin’ çakıştığı noktayı bulmaktadır.” Beckett’in Üçlemesi’ni bitirmeden tiyatro oyunları yazmaya başlar.

İlk oyunu Godot’yu Beklerken, Roger Blinn tarafından 1953’te sahneye konunca, herkes ondan söz etmeye başladı. Karamsar bir havada, doğaçlamayı andıran konuşama yapısıyla soytarı görünümündeki serseriler, aslında dışarıdan bakınca gülünç soytarı kalıbında, içinde acı çeken insanı anlatır. Vladamir ve Estragon iki karşıt fikrin tek bedende buluşması gibidir. Oyun, insanın yeryüzündeki konumunu ve görevini sorgular. Oyunun ana konusu Godot’yu ‘beklemek’ olsa da, çeşitli çağrışımlara açık bu imgelem, bu bekleme aslında bir sondur.

Üçüncü döneminde Beckett’in yazdığı oyunlarda dramatik metin gittikçe sınırlandırılmış, oyun kişilerinin ortadan kalkarak sadece ses çıkartabilecekleri kavanoz ya da küp gibi şeylere hapsedilmiş beden ve sesin çıkması için ağızdan oluşan grotesk bir yapıya büründükleri söylenebilir. Karakterlerin deneyimleri sadece yaşanmış olayları hatırlayacak düzeydedir. Fakat bu kişiler, bir zamanlar daha iyi konumda oldukları duygu, düşünce ve fiziki yapılarını sadece anımsarlar, eyleme geçemezler.

Beckett’in tiyatrosunda ayrıca bir karakterden daha sonraki oyunlarındaki karaktere ve oyun örgüsüne geçişteki usta bağlayıcılık görünmüştür. Barnard (1971, s. 120) bu konu ile ilgili şunları yazmıştır, “her yeni yapıtta okurdan ya da seyirciden, o aşamaya dek benimsenmiş bir kalıba sırt çevirmesini ve çılgın bir yazın ya da tiyatro tekniğini ya da akıl almaz bir simgesel gerçek dışılığı kabul etmesini istemektedir.”

³³ Yüksel A., 2012. s. 42. *Samuel Beckett Tiyatrosu*. 1. Baskı. İstanbul: Habitus Yayıncılık

Oyun'da, sadece kafaları görünen bir erkek, iki kadının geçmişteki ilişkisi, aşkı anlatılır. Sonsuza dek sürecekmiş havası hakimdir ki, sonsuzlukta dondurulmuşlardır. Bu oyun ile, Beckett'in tiyatro tarihinde bir yenilik yaparak, sahnede eyleme ve hareket dair her şeyi ortadan kaldırmış ve daha da ötesine giderek oyun kişisinde sadece 'ses'i bırakmıştır. Böylece bireysellikten eser kalmamıştır. 'Ses'in duygudan yoksun ve içi boştur. Ayrıca bu oyunda ışık üstlerinde olduğunda oyuncular vicdanlarıyla kaldıklarında onlar için tedirgin edicidir ve böylece işlevsel olara kullanılmıştır. Sürekli aynı anda konuşma vardır. Bilinçte varoluşun yineleme getirdiği, toptan yok oluşun rahatlama getirmeyeceği anlamı çıkarılabilir. Ayrıca birlikte söyleyişler bir müzik havası katar.

Yazarın yazdığı oyunlardan Sözsüz Oyun I ve II (1956), adından da anlaşılacağı üzere sözlerin olmadığı bir oyundur.

Oyunun Sonu (1957) eserinde, bir durma söz konusudur, hiçbir şey ilerlemez. İmgeleri eserlerinde çokça kullanan Beckett, bu oyunda da oyunun sonu ile hayatın sonunu imgelediği söylenebilir. Oyunda içe dönüş vardır, dışarıda yaratılacak bir olay yoktur. Çünkü her şey olup bitmiş, bir beklenti yoktur. Nutku'nun (2008, s. 261) deyimiyle 'sıfırda bir yaşam' söz konusudur. Sıfırda yaşam Beckett'in oyunlarında gözlenen bir özelliktir. İlk oyunu Godot'yu Beklerken'de 'bekleyiş' havası hakim iken, Oyun Sonu'nda yaşamı 'bırakış' vardır. Bu oyun da yine Roger Blinn tarafından ilk defa sahneye konmuştur.

Krapp'ın Son Bandı (1958) adlı yapıtında, hayatının son ses kaydını yapmak isteyen fakat söyleyecek bir şey bulamayan ve yaşadıklarını dinleyen adamın dramı incelenir. Bu oyun da sondur.

Korlar (1959), radyo oyunudur. Yaşamına girmiş tüm kadınları simgeleyen bir kadın sesi ile iç monoloğun görüldüğü bir oyundur.

Mutlu Günler (1961) adlı oyununda ise, gittikçe gömülen bir çifti görürüz. Winnie sürekli konuşarak, önemsiz şeylerden bahseder. Aslında bu gevezelik ile ölüme karşı çaresizliği görülür. Yine burada da sıfırda olma durumu vardır. Mutlu Günler'den

sonraki kısa oyunlarda, parçalanmış karakterler ile alışılmış karakterlere karşı çıkar. Böylece sahnedeki boşlukları seyircinin hayal etmesini amaçlar. Mutlu Günler oyunundan sonra yazılan kısa oyunlarda hareketler gittikçe azalır söz ağırlık kazanır. “Seyirciden beklenen, oyunun her sözcüğünü anlaması değil, bir müzik yapıtı dinler gibi, yaratıcının oluşturduğu duyarlılık çizgisini yakalamasıdır”.³⁴ Beckett’in (1997, Tüm Kısa Oyunları, s.10) gazete röportajında verdiği cevap onun kısa oyunlarının ve yazının geldiği noktayı çok ‘kısa’ bir şekilde özetler;

*“1983 31 Aralık’ında İngiliz Times gazetesine verdiği yanıt, belki de en kısa Beckett oyunu olarak Toplu Oyunları’na alınmalıdır:
Soru: 1984 için umutlarınız ve önerileriniz ne?
Yanıt: Öneriler: Hiç. Umutlar: Hiç.”*

Değil mi Joe? (1963) adlı tek televizyon oyununda, geçmişteki aşkla hesaplaşma anlatılır. Krapp gibi Joe’da konuşma gücünü yitirmiş ve bilincinin essini denetleyemez.

Film (1965)’de, kovalanan bir insan görürüz. Bu kişiyi kimin neden kovaladığı bilinmiyordur. Sürekli arkadan gördüğümüz adam, ilk kez yüzünü gördüğümüzde, acı çeken bir insan yüzü olduğu anlaşılır. Yani aslında, filmin başından beri kaçtığı kendisidir, kaçtığı da kendisidir.

Gidip Gelme (1965) adlı kısa oyun, üç yaşlı kadın sürekli dışarı çıkmak dışında bir eylem gerçekleştirmezler ayrıca adlarından başka farklılıkları da yoktur, karakter özelliği göstermezler.

Suluk (1969) adlı oyunu otuz saniye sürer. Godot’yu Beklerken’de yaşamı sonu gelmeyen bir bekleme sürecine dönüştürse de, bu oyunda insanın doğum ve ölüm arasındaki yaşamı kısaca verilmiştir.

Ben Değil (1972) oyununda, karakter artık ağız be kulağa indirgenmiştir, göz de seyircidir. Kadın görüntüsü, tek düze anlatım ile kendi iç sesini dinlemektedir.

³⁴ Yüksel A., 2012. s. 116. *Samuel Beckett Tiyatrosu*. 1. Baskı. İstanbul: Habitus Yayıncılık

“Karakterin görsel ve işitsel düzeyde parçaladığı bu tür oyunlarda Beckett’in ışık kullanımına ve ses efektlerine ağırlık verdiği görülür.”³⁵

O Zamanlar (1975), uzun bir hayat üç farklı ses ile özetlenir.

Adımlar ya da Ayak Sesleri olarak dilimize çevrilen oyununda, orta yaşlı kadın görüntüsü ve yaşlı bir kadın sesinden oluşur. Yaşlı bir kadının, kızının (May) doğumunu engelleyebilecekken doğurması yüzünden kendi ile hesaplaşmasıdır. May annesine bakmak zorundadır ve bu sürede odayı dolaşırken, boşa giden yaşamını adımları ile saymaktadır.

Hayalet Üçlüsü (1975) ve Bulutlardan Başka (1976) televizyon için yazılmış, gelmeyen sevgiliyi bekleyen yaşlı bir adamın hafızasının zayıflamasına, duyarlılığa ve geçmişine özlemi dile getirilir.

Bir İç Söyleşim Parçası (1979), yatak kılığındaki yaşlı adamın yaşamı anlatılır.

1970’li yılların ikinci yarısında yazılan bu üç oyunda, Beckett artık oyunlarında hesaplaşma yerine kabullenışı gösteren dile doğru kaymıştır.

Eşik (1980), Beckett’in en başarılı romanlarından olarak değerlendirilir. ‘Ben’ demeden aşkını, ailesine dair anılarını ve yalnızlığını anlatıcı ağzından okuruz.

Beşik (1980) adlı oyununa ilerleyen bölümlerde detaylıca değinilecektir.

Ohio Doğaçlaması (1980), yine uzlaşmanın geçtiği bir oyundur. Aslında aynı kişi olan, okuyan ve dinleyen iki erkeğin, sevilen kişiyi geçmiş, gelecek ve şimdinin döngüsünde, bir deneyim anlatılır.

Gece ve Düş (1982) oyunu da, sözsüz televizyon için yazılan oyunları ile içerik ve biçim açısından uyuşur.

³⁵ Yüksel A., 2012. s. 113. *Samuel Beckett Tiyatrosu*. 1. Baskı. İstanbul: Habitus Yayıncılık

Beckett'in son iki oyunu olan Çek Cumhuriyeti'nin devlet başkanı Vaclav Havel için yazılmış Felaket (1982) ve insanın toplumdaki varoluşunu çözemeyişini ve baskıyla söyletme sürecini konu alan Ne, Nerede (1983) ile, şimdiye kadarki tüm oyunlarındaki insanlık kaygısı ile politik kaygılarını buluşturduğu oyunlardır. İpşiroğlu (2016, ss. 83-84), Beckett'in kalemiyle ilgili şunları söyler;

“Bütün bu örnekler Beckett kişilerinin dış dünyadan büsbütün kopmuş olduklarını gösteriyor. Öyleyse Beckett ileri sürüldüğü gibi, gerçekten kopmuş, soyut bir düşün dünyasını mı yansıtıyor yapıtlarında? İrlandalı düşünürler göre (Marianne Kesting, Berkeley, J. Locke) algılanan gerçeğin dışında kendi başına bir gerçekten söz edilemez. Aynı şey Beckett için de söylenebilir. Dış ve iç, nesnel ve öznel Beckett'de birbirinden ayrılamaz. Gerçek, Beckett'e göre, bizim dışımızda donmuş, saptanmış, bilinen bir şey değildir; kişinin duyarlılığı ve algılama yeteneğine göre değişir. Bu bakımdan gerçek, bir kurmacadır. Nesnel gerçekten söz ettiğimiz anda, kurmacayı yani gerçeği dondurmuş oluyoruz. Gerçeğin yerini, alışılmış kalıplar alıyor ve yaşam akışıyla bu dondurulmuş gerçek arasında bir uyumsuzluk doğuyor. Beckett oyunlarında ve düz yazılarında hep bu uyumsuzluğun üzerinde durur. W. Iser'in bir sözüyle “Hayırlama” (Negation) bu yazarın yapıtlarının temel ilkesidir.”

Beckett'in yazın serüveninde, insanın yabancılaştığı bir hayattaki anlamsız ve geçici varoluşu izlenir. Yaşamışlığı ve yaşı ile birlikte anlatımını en yalın hale getirdiği ve en öze inme isteğiyle, eserlerinde kelimesizliğe gittiği gözlenir.

Beckett eserlerinde, uyumsuzluklara parmak basar ve hayatın akışının tersine, kalıpları kırar ve bu kırılmış kalıplardan yeni bir kurmaca dünya yaratır. Yeni kurmaca dünya kalıplaşınca, tekrar kırar ve tekrar bir yenedünyanın doğmasını sağlar. Ve bunu tekrar eder. Bu şekilde, seyircinin ya da okuyucunun sürekli üretmesini sağlayacak gelişim süreci oluşturur. Beckett eserlerinde gerçekten kaçmaz. Aksine nesnel gerçek ile çatışır ve bir hesaplaşma içindedir. Bu yüzdendir ki, kurmacalar yaratır, sonra kurduğu kurmaca kalıplarını kurar ve yeni gerçekler üretir. Beckett'in eserleri gerçek ile kurmacanın arasında yer alır. Beckett'in kurmacalarında alışkanlıklarımız, geleneklerimiz doğrultusunda sarıldığımız gerçeklere olan bağlılığımızın, gerçek olmadığını gösterince, tutunduğumuz dal kırılmış olur. Bunu karikatür ya da groteske kaçan kurmaca ile verir. Bu sebepten ötürü, absürd tiyatronun gerçekten koparak,

benmerkezciliğe düştüğü görüşünde olanlar vardır. Hatta Beckett'i, dogmacılar ve kesin çözüm yolu arayanlar, çağdaş bireyin hali hakkında kötümser olduğu için nihilist (hiççi) olduğunu düşünürler.

Absürd tiyatro yazarlarının karşı çıktığı gerçek, insanların sorgulamadan körü körüne bağlandığı gerçektir. Bu gerçekle çatışmak ve onu aşmak bireyin kendine düşer. Yani, absürd tiyatrodaki bireysel çözüm bekleyen ortak sorunlara yer verilir. Absürd tiyatrodaki karşı çıktığı ön yargılar ve belirlenmiş kalıplar, belirli sosyal düzenin içinde yer alır ve bu nedenle sosyal bir düzenin içinde yer alan bireyin sorunları sosyal sorunlardan ayrılamaz.

Başlıca eserleri:

- Bekleyiş, bırakılmış, yalnızlık konulu oyunları; Godot'yu Beklerken (En attend Godot,1953) ve Oyunun Sonu (Fin de partie,1957)
- İnsan varoluşunun yerini belleğin almasını işlediği oyunu; Krapp'ın Son Bandı (La derniere band,1958)
- Yarıya gömülüş oyunu; Mutlu Günler (Oh, Les beaux jours,1961)
- Tam hareketsizliğin işlendiği oyunu; Oyun (Comedie,1964)
- Sessizlik konulu oyunu; Sessizlik (La silence,1970)
- Olmayan insan oyunu; Ben Değil (Not I,1972)
- Tüm Kısa Oyunları" nda yer alan yapıtlar: "Sözsüz Oyun I", "Sözsüz Oyun II", "Tiyatro Oyunu Taslağı I", "Tiyatro Oyunu Taslağı II", "Krapp'ın Son Bandı", "Korlar", "Mutlu Günler", "Sözler ve Müzik", "Radyo Oyunu Taslağı I", "Radyo Oyunu Taslağı II", "Cascando", "Oyun", "Film", "Eski Şarkı", "Geliş ve Gidiş", "Söyle Joe", "Soluk", "Ben, Değil", "Bu Kez", "Adımlar", "Hayalet Üçlüsü", "... ama bulutlar ...", "Solo", "Beşik", "Ohio Doğaçlaması", "Quad", "Felaket", "Nacht und Träume", "Ne Nerede".

3.4 ROCKABY OYUNUN KONUSU VE ABSÜRD TİYATRO ÖGELERİ

Samuel Beckett'in 1980 yılında İngilizce olarak yazdığı kısa oyunlarından biri olan 'Rockaby', bazı kaynaklarda 'Rockabye' olarak da geçer. Türkçesi ile de Beşik olarak dilimiz çevrilmiş, fakat bazı kaynaklarda 'Sallanma' ya da 'Ninni' olarak kullanıldığını görebiliriz. Bu çalışmada anlam karmaşası yaratmaması açısından, metnin yaygın olarak kullanılan orijinal adı 'Rockaby' kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir.

Rockaby oyunu "Bkz. EK 1: Rockaby Oyun Metni" tek kişilik bir kadın oyunudur. Metinde verilen bilgi doğrultusunda, siyah bir sabahlık giymiş yaşlı bir kadın, salıncaklı sandalyede oturmuş sallanırken bir kayıttan sesini ninni gibi dinliyordur.

Beckett'in poetikasının genel özellikleri Rockaby'de de hakimdir. Öncelikle oyunun konusu şudur demek yanlış olur. Çünkü absürd tiyatronun savunduğu doğrudan oyunun temasının verilmemesi bu oyunda da gözlenir. Oyunun mesajı, seyirci ya da okuyucunun kendi yorumuna göre değişir. Sadece genel olarak yalnızlık, tek başına kalma hali ve çaresizliğin hakim olduğu bir duygu ortamından bahsedilebilir. Bu da yine absürd tiyatronun birçok yazarının üstünde durduğu bir konudur. Yaşlı kadın uykuyu bekleyen bebek gibi ölümü bekliyordur. Ya da karalar giyinmiş bir ruh gibi elleri sandalyenin kolçaklarında olduğu söylenebilir.

Oyunun tek dekoru olan sallanan sandalye, oyuna egemendir. Metindeki söz tekrarları (durduğunda, gidip gelmeyi kestiğinde, bir başkası için) ise absürd tiyatronun en belirgin özelliklerindedir. Tekrarlar ve sandalyenin devinimleri döngüyü oluşturur. Beckett oyunları döngüsel olarak, kendi içinde süren yani içine kapanık olmasını, Rockaby oyunda da gözlemleyebiliyoruz.

Rockaby kısa oyunu, Godot'yu Beklerken oyununu da yönetmiş olan Alan Schneider tarafından ilk kez 8 Nisan 1981 tarihinde sahneye konmuştur. Oyunun provaları ve ilk performansının filmi de çekilmiştir.

3.4.1 Metin Çözümlemesi

Oyun kişisi olarak karşımıza çıkan tek karakter kadındır. Metin de kadının “Daha” cümlesiyle başlar. Rockaby’yi okumaya ya da seyretmeye başladığımızda, alışlagelmiş tiyatro anlayışından bir oyun ile karşılaştığımız düşüncesini Beckett daha ilk cümlesi ile böylece kırmış olur. Çünkü “Daha” cümlesi bize geç kaldığımızı göstermektedir. Oyun “daha” önceden başlamış, dolayısıyla okuyucu ya da seyirci geç kalmıştır, “daha” cümlesi ile oyuna müdahil olmuştur.

Oyunun ilk cümlelerinden kafamızda sorular belirir ve bu sorular oyunun sonuna kadar devam edecektir.”Kadın kimdir, burası neresi, neden sandalyede oturuyor” gibi sorular oyun bitiminde de aynı hatta daha fazla merakla zihnimize dönüp dolaşacaktır. Çünkü bu soruların hiçbirinin karşılığı metinde yoktur. Beckett’in bu noktada vermek istediği, soru sormak gereksiz ve vakit kaybıdır. Dünyada her şeyin olma ve olmama olasılığı varken, soru sormak anlamsızdır. Bütün soruları ile seyirci ya da okuyucu yalnız kalır. Beckett böylece okuyucu ya da seyirciyi kendi iç dünyasına sevk eder. Oyunu yorumlama ve sorularının yanıtını bulma, bireysel olarak seyirciye kalmıştır. Çünkü soruların cevabı seyreden yorumuna, iç dünyasındaki karşılığına göre değişir. Böylece geleneksel tiyatrodaki gördüğümüz ve Beckett’in karşı çıktığı tiyatronun birlikte yapılan bir deneyim olması fikrini ortadan kaldırmış olur. Ve seyirci farkında olmadan Beckett’in istediği “aktif katılımı” böylece gerçekleştirir. Ayrıca oyundaki üstü kapalı anlatım ile doldurulmayan boşlukların geniş yelpazesi, Beckett oyunlarının tüketilmemesini sağlar.

Beckett’in oyunlarında gördüğümüz kendi içine kapanan ve döngüsel bir şekilde incelenme yöntemi, oyunun başlaması ile birlikte salıncaklı sandalyenin devinimleri ve ilk cümlelerden itibaren metin içi tekrar ile kendini gösterir. Ayrıca “daha” ile başlayan oyunda, kadının sahnedeki varlığının da bir tekrar olduğunu anlarız. Yine Beckett tiyatrosuna özgü tekrar ve döngü mekanizması, Beckett’in eserlerinin tüketilmemesini sağlayacaktır.

Beckett’in oyunlarında kullandığı bir başka yöntem benzerliği olan “dış ses”, Rockaby oyununda da sahne dışından gelen kadının kaydedilmiş sesi olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Oyunda “daha” cümleleri haricinde seyirci tarafından kadının sesi duyulmadığı için, “S” olarak verilen bu sesin kadına ait olup olmadığı bilinmemektedir. Ayrıca metinde kadının sesini her bir bölüm bitişinde cümlelerin sonunu tamamlayacak şekilde uyumla kesiştiğinden ve bunun dışında kadın konuşmadığında, seyirci sesin gerçekten kadına ait olup olmadığını anlayamayacaktır. Fakat okuyucu metni okumaya başladığında verilen direktiflerden kadının kendi sesinin ses kaydı olarak verildiğini okuyacaktır.

Rockaby metninde, sesin ve sallanmanın birbirine paralel gittiğini görürüz. Daha aynı zamanda devamlılığı sağlar.

Beckett, bu oyunda sahnede seyrettiğimiz kadının eylemlerini üçüncü ağızdan verir. Bir başkası tarafından anlatılması, kadın ile seyirci arasında mesafe ve gerilim yaratır. Ayrıca kadının sallanmak dışında bedeninin hareket etmiyor olması gerilimi yükseltirken aynı zamanda oyuncuyu sadece gözleri ile oynaması için zorlar.

Rockaby oyununda metne göre, salıncaklı sandalyenin devinimi ses ile başlar ve genel olarak oyunca “durduğunda” cümlesi Kadın ve ses ile aynı anda tekrarlanır ve üçüncü tekrar ile ışık azalır, durulur. İkinci bölümde ise iki kez durduğunda dedikten sonra, “canlı varlık” cümlesi ile salıncaklı sandalye durur. Üçüncü bölümde, “durduğunda” ile devinim durur. Dördüncü yani son bölümde ise, “sallandı ile devinim biter. Burada Beckett’in amacı, seyircinin bilgi biriktirmesini engellemek ve beklentilerini karşılamamak, kısa devre yapmaktır. İlk bölümden sonra “durduğunda” tümcesi ile kadının durmasını beklerken, komut değişir. Beckett klasik dram ile bu şekilde ters ilişki somutlanır.

Kadın birisi tarafından sallanmıyordur. Kendini de sallamıyordur ama mekanik olarak gidip gelmektedir. Bu gidip gelmeler ne daha hızlı ne daha yavaştır. Oyun boyunca aynı tempo ile hareket sağlanır.

Sahnede seyrettiğimiz kadın, sahne dışından gelen ses ile harekete başlar. Yani sahnede kadına ivmeyi veren, sahne dışındaki sestir. Böylece sahne dışı sahne ile sahne bağlanmıştır. Bununla birlikte sahnede sadece sallanan sandalyenin olduğu alana ışık verilmiştir ve karanlıktaki kısım kullanılmaz, sahne dışıdır ve dolayısıyla sahne daha da

daraltılmıştır. Kadın, salıncaklı sandalyenin devinimleriyle karanlıkta kaldığında aslında sahne dışında kalmış oluyordur. Oyunun sonunda ise ışık tamamen üstünden alınır. Böylece Beckett'in gerçekleştirmek istediği bir başka absürd tiyatro ögesi daha gerçekleştirilmiş olur, tiyatrodaki var olmak için sahne dışının olanaklarından yararlanılması. Teatral anlamda olanaksız olan bu durum, simgesel olarak gösterilmiş olur.

Beckett, tiyatrodaki sözsüzlüğü giderek, yazı ve söz ile ifade edilemeyecek olanı ifade etmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, kendini işaret etme, içinde bulunulan ortamın farkında olma, kendinin farkında olma, yazarın ve seyircinin kastedilmesi, kendini referans gösterme gibi teknik seçimler ile oluşan Beckett tiyatrosunun sanatsal bütünlüğün içinde ironiye yer verir. Beckett oyunlarında bırakmadığı öz farkındalık, oyunlarının aynı özelliğe sahip olmasını sağlar. Bu farkındalık, kişinin kendisine olan öz farkındalığı, bir başkasının gözüyle kendini gözlemlediği farkında olma durumudur.

Rockaby oyununda da öz farkındalığı, “her yerde gözler, kendi kendine konuşan kimse var mı başka, oturup sallandığı, sallandığı sonu gelene dek, kafadan çatlak demişlerdi aklından zoru var ama zararsız, zarar gelmez” cümlelerinde görürüz. Ses kendi kendine konuştuğunu ve kadın da sahnede olduğunun farkındadır. Giyiminin, izlendiğinin, seyredenlerin onun hakkında ne düşündüklerinin sadece farkında değil aynı zamanda seyredenlerin gözüyle kendine bakarak seyircinin düşüncesini de okur; “kafadan çatlak” demesiyle.

Son bölümdeki “en güzel kara giysiler içinde, oturup sallandığı, sallandığı sonu gelene dek” bölümünde, kadın ile metnin örtüştüğünü görüyoruz. Yani aslında sesin anlattığı ‘anne’ ile sahnede gördüğümüz ‘kadın’ aynı görüntüdedir.

Rockaby oyununda, ışık ve ses ön plandadır. Sahnede mekan sınırlandırılmış ve daraltılmıştır. Işık oyun başlangıcını ve sonunu belirler. Beckett'in bütün oyunlarında özellikle bir teatral ögeye dikkat çeker ve ön plana çıkar.

4. KARAKTERİN ANALİZİ

Bu bölümde kadın karakterinin duygu değişimi incelenecektir. Oyunun içindeki bölümler ayrı ayrı incelenerek, kadın karakterinin duygusal değişimine yer verilecektir.

4.1 KARAKTERİN OYUN SÜRECİNDEKİ DEĞİŞİMİ

Oyun kişisi olan kadın, absürd tiyatro anlayışında Beckett'in üslubuyla incelediğimizde, dış öğelerin yardımıyla istenilen duyguyu vermesi gerekir. Sallanan sandalye, ışık ve ses kaydı haricinde elimizde başka görsel tamamlayıcı olmadığı için kadının üstüne çok büyük bir yük düşer.

Kadının duygu değişimini verecek olan asıl öğe, tonlamalar ve seslerin kullanımınıdır. Anlam bütünlüğü açısından metnin olay örgüsü bölümler ile verilmelidir. Her bölüm kadının farklı bir dönemini gösterdiği için, farklılık seslerin kullanımı ile verilir.

İlk bölümde çıkarılan sesteki enerji ikinci bölümde etkisini yitirirken, üçüncü bölümde yorulmuş ve son bölümde artık silinmiştir. Çünkü insanın beş yaşındaki hayattan beklentisi ile elli beş yaşındaki birbirinden farklıdır. Dolayısıyla Rockaby oyunda bunu seyircinin anlayacağı şekilde vermek için, tonlamadan yararlanılır.

Kadının ruh hali gittikçe bunalıma ve yalnızlığın verdiği üzüntü ile çöküşe doğru evrilir. İlk bölümde kimse var mı başka derken ki merakı, artık yerini insanların onu seyrettiği ve sonun geldiği bilinciyle ve farkındalık ile üzüntüye dönüşür.

5. UYGULAMA AŞAMASI

Bu bölümde Rockaby oyun metninden belli bir bölüm yerine, oyunun tamamına yer verildi. Rockaby'deki Kadın karakterine nasıl çalışıldığı, nelere dikkat edildiği, hangi unsurların ön plana çıkarıldığı, duygu değişiminin nasıl verildiği gibi soruların cevapları prova sürecinde aktarıldı.

5.1 ÇALIŞMAYI YORUMLAMA VE ROLE YAKLAŞIM SÜRECİ

Absürd tiyatro eserleri özellikle de Beckett'in oyunları incelenirken kesin yargılardan bahsedilemez. Daha önce değinildiği gibi yorumların ucu açıktır. Elimizde metnin nasıl yorumlanması gerektiğine dair ipucu yoktur. Bu kısımda da Beckett'in Rockaby oyununu benim nasıl yorumladığıma yer verilecektir.

Oyunun sahneye taşınmasından daha önce yapılması gereken, herhangi bir oyunu sahneye koymadan önce yapılması gereken husus; metni deşifre etmek oldu. Bu altın kural Beckett'in oyunlarında en az sahne mizansen ya da ezber kadar önemli olduğunu söylemek isterim. Beckett'in dili bir kenara bırakıp, tiyatronun kurallarını hiçe sayan tiyatro anlayışıyla demek istediği ve oyuncuya yüklediği görev işte tam da burada kendini gösterir.

Öncelikle metnindeki belirsiz ve düzensiz tekrarların içinden ortak anlamları bulmak attığım ilk adım oldu. Çünkü oyunda, biçimsel açıdan Beckett' in sıklıkla kullandığı tekrarlar ve kopuk cümleler görülmektedir. En belirgin tekrar oyunun dört bölümünde de “Daha” ile başlaması ve “durduğunda”dan sonra “kestiğinde gidip gelmeyi” ile devam etmesidir. Fakat yazar, az sözü manipüle ederek o kadar iyi bir oyun bütünlüğü oluşturmuştur ki, tekrarların ve düzensiz tekrarların aslında demek istediği farklıdır: tekrar aslında tekrar değildir, her bir tekrarın farklı bir anlamı vardır.

Bu bilginin ışığında, şu soruları tekrar sormak gerekti: “Metinden anlatılmak istenileni nasıl vermek istiyorum ve elimde ne var? Genel olarak oyunda hakim olan yalnızlık

korkusu ve ölümdür. Ayrıca yazarın oyunda verdiği belli sahne direktifleri vardır: Işık, sallanan sandalye ve ses kaydı. Bu üç done ışığında sahneyi kurgulamak gerekiyordu.

Oyun dört bölümden oluşmaktadır. Her bir bölüm birbiriyle hem bağlantılı hem de bir o kadar ayrıdır. Oyun, kadın karakterinin hayatını göstermektedir. Aslında her bir faz, kadının dört evresini anlatmaktadır: Bebeklik- çocukluk, gençlik, yaşlılık ve ölüm.

Oyun başlangıcında sahnede ışık yoktur. Kadın ve sallanan sandalye ise sahnededir. Işık ile birlikte sallanan sandalyenin başında, seyirciye arkası dönük ayakta duran kadın belirir. Biz dünyaya gelmeden önce de bir hayat vardır dışarıda. Hislerimiz dünyaya gözlerimizi açmadan, içimizde belirir. Ve zamanı gelince hayat çizgimiz çizilmeye başlar. Oyun başlamadan önce de bir hayat vardı ve oyundan sonra da devam edecek. Bu yüzden sandalyenin hayatı simgelediğini düşünürsek, kadın önce durup hayata dahil olmadan, uzaktan bakıyor. Yaşamını sürdüreceği yeri inceliyor. Bu yüzden dışarıda ve seyreden konumunda. Artık kadının sırası gelmiştir. Ve “daha” cümlesi ile birlikte artık hayatına başlar, seyredilen hayatına. Ve ışık verilir.

İlk evrede, kadının sandalyeyi itmesi ile hayatı başlar. Ve bir müddet salınımlarını dışarıdan izleyip kendisine benzeyen bir yaratıktan bahseder, sanki olaya dışarıdan bakar. Sonra sandalyeye sadece oturur, artık beşiğindedir. Fakat sadece beşiğin içinde. Bebeklik veya çocukluk evresinde insanlar nasıl hayatlarına yön veremezlerse, kadın da yön veremez. Etrafında birileri olup olmadığını merak ediyor ve soruyor: Kimse var mı başka. Gözler etrafında izleniyor, izliyor. Durduğunda ile ikinci faz başlıyor.

İkinci fazda, sandalyenin salınımına kendini de katılır ve sallanır. İnsan genç olduğunda maddi kaygılarından ve tecrübesizliğinden dolayı boynu büküktür, bir bakıma akıntıya kapılır ve gider. Kadın da salıncaklı sandalyesinde sallanır ve hayatı sorgular. İçeri girdi, gittiğinde ve oturduğunda cümleleri de bize hayatta bir yer edindiğini gösteriyor.

Üçüncü bölümde ise, penceresinde kaldırdı panjuru ve oturdu cümlesi bize panjurun ağırlığını veriyor. Bu bölümde kadının artık sallanmaya ya da hayatla mücadele etmeye mecali kalmamıştır. Yaşama tutunmak için, gayret eder. Bu gayreti, sandalye sallanmadan kadının kendini sallayarak enerjisini vermesi ile gösteriyorum. Saçı ilk

ağarmasını göstermiştir. Sandalyenin içindedir ve zaman geçiyordur. Fakat zamanla birlikte kadın da yaş alıyordur. Gençliğinde yani ikinci bölümdeki enerjisi, mücadelesi artık yerini kabullenişe bırakmıştır. Artık kendini sallamaya bile mecali kalmaz ve durur, bekler.

Dördüncü bölüm, hayatın da bittiği son bölümdür. Bekleme artık belirginleşmiştir. Sonu bekleme, sonun gelmesini beklemeye döner zamanla. Bu arada kadının saçlarının ağarması ile lafları da artık ağızından zor çıkar. Gözleri kapalı bir şekilde sonun gelmesi beklemek, bu hiçbir şey etmez hayattan. Kadın isyan bayrağını kaldırıp, kaderine, hayata rest çekse de, artık çok geçtir. Usulca sandalyenin etrafından dönerek, başlangıç pozisyonuna gelir. Ve dünyaya geldiği yerden, yine dünyaya elveda eder. Işık söner.

6. SONUÇ

Bu tez çalışmasında, absürd tiyatroyu detayları ile incelenerek, Beckett Tiyatrosu'nun değerlendirilmesi yaptıktan sonra yazarın Rockaby adlı oyununun ana karakteri olan 'Kadın'ı inceledim.

Söz konusu olan absürd tiyatro anlayışı olduğu zaman, sadece ilgilenilen oyuna ve ilgili yazara odaklanmamak, perspektifi daha geniş tutup o dönemin şartlarından, tarih içinde yolculuk yaparak etkilenilen akım ve yazarların kaynağına inmek gerekir. Ayrıca ilgili yazarın neye tepki ile neden bu oyunu yazdığının da incelenmesi gerekir.

Bu bağlamda Rockaby oyununu ve Beckett tiyatrosunu tek başına almak eksik kalmış bir çalışma olurdu. Mesela Beckett'in düşünceleri oluşturan temel fikirler savaş ortamında yeşerip, annesinin hastalık durumunda şekillenip, Paris'teki entelektüel çevresi ile birlikte yönünü bulmaya başlamıştır.

Absürd tiyatro, geleneksel ve epik anlayış başta olmak üzere bir karşı tiyatrosudur. Kuralları yıkan, bilineni unutturan, sevinci kursakta bırakan, seyirciyi koltuğuna mih gibi yapıştıran, olan sahneyi kullanmayan, olmayan karakterleri konuşturarak, sesi ağızdan değil bilinçten çıkartan ve bütün bunların sonucunda ise bir sonuca bağlanmayan bir tiyatro anlayışıdır. Absürd oyunların sonu o kadar havada kalır ki, kaldığı yer hava mı o bile tartışılabilir. Son, seyirci ya da okuyucunun hayal dünyasının sınırlarına taşabilme ihtimalini de yine seyirciye bırakır. Oyunun sonunda verilecek bir mesaj yoktur, ama alınabilecek anlam çoktur. Bu da yine yazarın değil seyircinin işidir.

Beckett Tiyatrosu, absürd tiyatroyu bir adım daha ileri taşımıştır. Absürd tiyatro denince akla ilk gelen adların başında Beckett'in olması hiç de şaşırtıcı değildir. Beckett, döneminin öncü yazarlarından Ionesco'nun yapmak istediği yazın kurallarını yıkmayı ya da epik tiyatro anlayışında Brecht'in yapmak istediği yabancılaştırma etkisini üstün bir zeka örneği ile başarmış, daha da ötesine gidip absürd tiyatroyu tamamlamıştır.

Tiyatro tarihinde geriye gidip absürd tiyatronun gerçek anlamda oluşmasına katkısı bulunan yazarlara ve akımlara baktığımızda; görsellik anlayışındaki alışılmışın dışındaki farklılık ile ilk absürd tiyatro oyunu olan Jarry'nin Kral Übü oyunu arkasından destekleyen oyunlar gelmemiştir. Absürd tiyatronun ilk teknik oluşumu veren Tirstan Tzara'nın başı çektiği dada hareketi ve Andre Breton'un öncülüğündeki gerçeküstücülük akımı önemli tiyatro eseri bırakmamıştır arkalarında. Antonin Artaud'un Tiyatro ve İkizi adlı yapıtıyla yeni bir tiyatronun yaratılması gerektiği söylemi ile sadece fikri tetiklemiştir. Franklin Wedekind'in gerçeği farklı göstermek için geleneksel tiyatro altında maske ve danslarla biçimsel değişiklik yapmıştır. Luigi Pirandello göreceli gerçekten bahsetmiştir. Ve absürd tiyatro anlamında, Albert Camus'nün "Sisyphos Efsanesi" denemesi ve karakter yerine tipleri çıkararak Kel Şarkıcı oyunu ile Ionesco ilk absürd tiyatro örneği vermiştir. Fakat bütün bu gelişimler birer deneme ve devamı gelmeyen eserler veya düşünceler olarak tıkanıp kalmıştır. Beckett'e kadar...

Beckett, o zamana kadar yapılan bütün çalışmalarda bahsedilen, ulaşılmak istenen noktaya ilk oyunu Godot'yu Beklerken ile ulaşmıştır. Takip eden oyunlarındaki iki benlik hali, imge kullanımı, anti karakter anlayışı ve daha birçok özelliği ile bugün bahsettiğimiz absürd tiyatroyu şekillendirmiştir. Onun oyunları adeta bir şizofrenin hissiyatı kadar duyarlıdır. Daha öncesinde absürd çalışmalar olduğu halde neden Beckett'e absürd tiyatronun öncüsü dendiğini anlamak hiç de zor değildir...

Beckett'in dünyası kötümserdir, yaşam anlamsızdır, toplumda birey yalnızdır. Bu yalnızlığın en büyük nedenlerinden birisi de rütbelerdir. Rütbeli veya rütbesi olsun diye öleceğini bile bile didinen insan çaresizdir. Hayat bir sondur ve Beckett bize sonu gösterir.

Beckett'i yaşadığı olaylardan etkilenmesine göre yazarlık serüvenini üç bölüme ayırarak incelediğimizde, son dönem oyunlarında cümlelerin artık noktaya dönüştüğünü, imgelerle desteklenen dünyasında ağız yerine bilincin sesinin kullanıldığını, bedenün uzuvlarının azaldığını ve aslında bir başka deyişle ana rahmindeki cenin kadar

savunmasız kaldığını görürüz karakterlerin. Bu karakterler genellikle yaşlıdır ya da yaşlı kadar eylem yapmaya mecalleri yoktur.

Rockaby'de Beckett'in son dönem yazdığı oyunların gidişatını bozmayan, yaşlı, çaresiz, kaygılı, yalnız bir kadının sallanan bir sandalyede hayatının sonunu bekleyişi Beckett'in gelmek istediği sonlardandır. Rockaby'den sonra yazdığı iki oyunun politik olduğunu düşünecek olursak, Rockaby Beckett'in son eseridir.

Sonların sona vardığı noktada, sıfır noktasında Beckett'i bırakmak en iyi son olsa gerek...



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Artaud A., 2009. *Tiyatro ve İkizi*. Bahadır Gülmez (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adamov A., 1965. *Parodi*. Penguin Plays.
- Adamov A., 1965. *Profesör Taranne*. Tahsin Saraç (Çev.) Milli Eğitim Bakanlığı.
- Adamov A., 1959. *Ping-Pong*. Richard Howard (Çev.). New York: Grove Press
- Adamov A., 1959. *Paola Paoli* 1.st Edition. John Calder Publisher.
- Akarsu, B., 2016. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. 15. Baskı. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Barnard G.C., 1971. *Samuel Beckett: A New Approach*. New York: Dodd, Mead and Company, Inc.
- Beckett S., 2012. *Godot'yu Beklerken*. 4. Baskı. Uğur Ün & Tarık Günersel (Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Beckett S., 1997. *Tüm Kısa Oyunları (29 Oyun)*. 1. Baskı. Akşit Göktürk (Çev.), İstanbul: Mitoş/Boyut.
- Beckett S., 2007. *Oyun Sonu*. 1. Baskı. Genco Erkal (Çev.), İstanbul: Mitoş/Boyut.
- Beckett S., 2014. *Mercier ile Camier*. 2. Baskı. Uğur Ün (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beckett S., 2017. *Eşik*. 1. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beckett S., 1999. *Murphy*. Uğur Ün (Çev.) 1. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beckett S., 2015. *Üçleme*. Uğur Ün (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beckett S., 2012. *Watt*. 3. Baskı. Uğur Ün (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Braun L. ve Master B., 2000. *Düşüşün Tanıklığı*. 1. Baskı. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Block ve Shedd, 1962. *Masters of Modern Drama*. 1st Edition. New York: Random House.
- Camus A., 1997. *Caligula*, Abdullah Rıza Ergüvün (Çev.), İstanbul: Berfin Yayınlan.
- Camus A., 1989. *Ecinniler*, Çev: Aziz Çalışlar, İstanbul: Can Yayınları.
- Camus A., 1998. *Sisifos Söyleni*, Tahsin Yücel (Çev.), İstanbul: can Yayınları.
- Camus A., 1990. *Yabancı*, Nihai Önel (Çev.), İstanbul: Cem Yayınevi.

- Çalışlar A., 2006. *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*. Cilt 1.2. Baskı. İstanbul: Mitos Boyut.
- Dobrez L.A.C., 1986. *The Existential and Its Exist*. London: The Athlone Press.
- Driver Tom F. 1961. *Beckett by the Madeleine*. Columbia University Forum Summer.
- Esslin, M., 1999. *Absürd Tiyatro*. 1. Baskı. Güler Siper (Çev.), Ankara: Dost Kitapevi.
- Esslin M. 1961. *Theatre of the Absurd*. NewYork: Anchor Books.
- Genet J. 1982. *Death Watch (Ölü seyri)*. Bernard Frechtman (Çev.).New York: Grove Press
- Genet J. 1988. *The Blacks (Karalar)*. Anne Golaz Petroff (Çev.). New York: Grove Press
- Genet J., 2007. *Paravanlar*. 1. Baskı. Sosi Dolanoğlu (Çev.).İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Genet, J., 1990. *Balkon*. 1. Baskı. Uğur Ün (Çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genet, J., 1989. *Hizmetçiler*. 3. Baskı. Salah Birsal (Çev), İstanbul: Nisan Yayınları.
- Ionesco E., 1998. *Chairs (İskemleler)*.Martin Crimp (Çev.),London: Faber and Faber
- Ionesco E.,2006. *Görev Kurbanları*. Toplu Oyunları 5. 1. Baskı. Pınar Güzelyürek, Sibel Argün, Emine G. Özön (Çev.) İstanbul: Mitos/Boyut.
- Ionesco E., 2006. *Yeni Kiracı* . Toplu Oyunları 5. 1. Baskı. Pınar Güzelyürek, Sibel Argün, Emine G. Özön (Çev.) İstanbul: Mitos/Boyut.
- Ionesco E.,1997. *Amédée (Toplu Oyuları 1)* 1. Baskı. Hasan Anamur (Çev), İstanbul: Mitos/Boyut.
- Ionesco E., 2000. *Gergedanlar* (Toplu Oyunları 4). 1. Baskı. Hasan Anamur (Çev.), İstanbul: Mitos/Boyut
- Ionesco E., 1969.*Hunger and Thirst (Açlık ve Susuzluk)*. Donald Watson (Çev.).New York: Grove Pr.
- Ionesco E., 1997. *Kel Şarkıcı* (Bütün Oyunları-2). 1. Baskı. Hasan Anamur (Çev), İstanbul: Mitos/Boyut.
- Ionesco E., 1997. *Ders* (Bütün Oyunları-2). 1. Baskı. Hasan Anamur (Çev), İstanbul: Mitos/Boyut.
- Ionesco E.,2003. *Cehennem Günlüğü Orjinal* (Jornal en Miettes). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- İpşiroğlu, Z., 1996. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Kafaoglu-Büke A., 2011. *Yazın Sanatı.*, İstanbul: Can Yayınları.

- Kabaklı A.2016. *Türk Edebiyatı*. 4. Baskı. İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı.
- Lyons Charles R., 1990. *Beckett, Shakespeare, and the Making of Theory, Around the Absurd*. (Der. Enoch Brater-Ruby Cohn) Ann Arbour: The Univ. of Michigan Press.
- Nutku, Ö., 2008. *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. 3. Baskı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Pinter H., 1962. *Gel- Git Dolap*. 1. Baskı. Ergun Sav (Çev.), İstanbul: De Yayınevi.
- Pinter H., 1989. *Bir Tek Daha*. Aziz Çalışlar (Çev.), İstanbul: Kavram Yayınları.
- Pinter H., 1989. *Dağ Dili*. Aziz Çalışlar (Çev.), İstanbul: Kavram Yayınları.
- Pinter H., 1961. *The Dwarfs (Cüceler)*. London: Methuen
- Richard C., 1964. *Beckett*. London: Oliwer and Boyd.
- Robert B, 1968. *Bugün ve Dün, Dün ve Bugün Günlüğü*, Paris.
- Sartre J. P., 1992. *Bulantı*, Samih Tiryakloğlu (Çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sartre J. P., 1975. *Kirli Eller*, Çev: Samih Tiryakloğlu (Çev.). İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Sartre J. P., 1963. *Sinekler*. Tahsin Yucel (Çev.). İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Sartre J.P., 2016. *Varoluşçuluk*.26. Baskı. Asım Bezirci (Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre J.P., 2016. *Sartre ile Sartre Hakkında*. 1. Baskı. Yücel Göktürk (Çev.), İstanbul: Metis Yayınevi.
- S.A. Weiss, 1964. *Drama in Modern World*, D.C. Health and Comp, Lexington, Mass.
- Şener S. 1993. *Oyundan Düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Şener S., 2016. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*.10. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi. Yayınları.
- Timuçin, A., 2016. *Düşünce Tarihi 1*. 8. Baskı. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A., 2012. *Düşünce Tarihi 2*,7. Baskı. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Yüksel A., 2012. *Samuel Beckett Tiyatrosu*. 1. Baskı. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Sürelî Yayın

Güçbilmez B., Haziran 2003. s. 59-75. *Absürd Tiyatroda İroni*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Sayı 15. Ed.: N. Selda Öndül. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Pounsberry S. 2011. *Gesture, Language, and Recording in Beckett's Rockaby*. Article.

Aydemir B., 2003. *Absürd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri*. Atatürk Üniversitesi Makale.

Cumhuriyet 2001, *Git-Gel Dolap Ve Pinter*.



EKLER



EK 1: ROCKABY (BEŞİK) OYUN METNİ

Çeviren: Güven Turan

(K: Kadın)

S: Kadının kaydedilmiş sesi.

Açılma ile soldaki seyircileri hafifçe ortalayan salıncaklı sandalyedeki V.
Uzun sessizlik.)

1-

Kadın: Daha

Ses: sonunda.

gün doğdu

sonunda geldi

uzun bir günün sonu

dedi ki kadın

kendi kendine

kimse var mı başka

durduğunda

durduğunda

gidip gelmeyi kestiğinde

her yerde gözler

her yönde

yukarıda ve aşağıda

bir başkası için

kendisine benzeyen bir başkası

kendisine benzer bir yaratık

biraz benzer

gidip gelerek

her yerde gözler

her yönde

yukarıda ve aşağıda

bir başkası için
sonunda gelince
uzun bir günün sonu
kendi kendine sorduğunda
kimse var mı başka
durduğunda
durduğunda
kestiğinde gidip gelmeyi
her yerde gözler
her yönde
yukarıda ve aşağıda
bir başkası için
yaşayan bir başka varlık için
gidip gelerek
hep gözler kendisi gibi
her yönde
yukarıda ve aşağıda
bir başkası için
kendisine benzeyen bir başkası
biraz benzeyen
gidip gelen
sonunda gelince
uzun bir günün sonu
kendi kendine
kimse var mı başka
durduğunda
gidip gelerek
durduğunda
gidip gelerek durduğunda
durduğunda

(Hep birlikte, yankı gibi "durduğunda", sallanma kesilir, ışık biraz daha belli belirsiz azalır. Uzun bir sessizlik)

2-

K: Daha.

(Sessizlik. Sallanma ve ses birlikte)

S: sonunda

uzun bir günün sonunda

içeri girdi

sonunda girdi içeri

konuşarak kendi kendine

kimse var mı başka

durduğunda

durduğunda

kestiğinde gidip gelmeyi

gittiğinde ve oturduğunda

penceresinde

sessizce penceresinde

yüzü öteki pencerelere dönük

sonunda

uzun bir günün sonunda

sonunda gitti ve oturdu

içeri gitti ve oturdu

penceresinde

kaldırdı panjuru ve oturdu

sessizce penceresinde

tek pencereye

öteki pencerelere bakan

sadece öteki pencerelere

her yerde gözler

her yönde

yukarıda ve aşağıda

bir başkası için
penceresinde duran
kendisine benzeyen bir başkası
biraz benzeyen
bir başka canlı varlık
bir tanecik bir başka canlı varlık
penceresinde duran
kendisi gibi içeri giren
içeri geri dönen
sonunda
biten uzun bir günün sonunda
kendi kendine konuşan
kimse var mı başka
durduğunda
durduğunda
kestiğinde gidip gelmeyi
gittiğinde ve oturduğunda
penceresinde
sessizce penceresinde
tek pencerede
öteki pencerelere bakan
sadece öteki pencerelere
her yerde gözler
her yönde
yukarıda ve aşağıda
bir başkası için
kendisine benzeyen bir başkası
biraz benzeyen
bir başka canlı varlık
bir tanecik bir başka canlı varlık

(Birlikte: Yankı gibi "canlı varlık", sallanma durur, ışık belli belirsiz azalır. Uzun bir sessizlik)

3-

K: Daha

(Sessizlik. Sallanma ve ses birlikte)

S: sonunda

gün doğdu

sonunda geldi

uzun bir günün sonu

otururken penceresinde

tek pencerede

öteki pencerelere bakan

sadece öteki pencerelere

bütün panjurlar inik

bir tanesi bile kalkık değil

sadece kendisinininki kalkık

gün doğana dek

sonunda geldi

uzun bir günün sonu

otururken penceresinde

sessizce penceresinde

her yerde gözler

her yönde

yukarıda ve aşağıda

bir panjur açıldığı için

bir panjur açık sadece

hiçbiri değil

bir yüz olması önemli değil

camın ardında

aç gözlerle

kendisinininkiler gibi

bakan
bakılan
yok
bir panjur açık
kendisinin gibi
biraz benzer
bir tek panjur sadece
bir başka yaratık orada
oralarda bir yerlerde
camın ardında
bir başka canlı varlık
bir tanecik bir başka canlı varlık
gün doğana dek
sonunda gelene dek
uzun bir günün sonu
dediğinde
kendi kendine
kimse var mı başka
durduğunda
durduğunda
penceresinde oturup
sessizce penceresinde
tek pencerede
öteki pencerelere bakan
sadece öteki pencerelere
her yerde gözler
her yönde
yukarıda ve aşağıda
durduğunda
durduğunda

(Birlikte: Yankı gibi "durduğunda", sallanma durur, ışık belli belirsiz azalır. Uzun bir sessizlik)

4-

K: Daha

(Sessizlik. Sallanma ve ses birlikte)

S: sonunda

uzun bir günün sonunda

aşağıya indi

sonunda indi aşağıya

dik merdivenlerden aşağıya

panjuru indirdi ve indi

taa aşağıya

eski salıncaklı sandalye

anne salıncaklı sandalye

annesinin sallandığı sandalye

yıllarca

karalar giyinmiş

en güzel kara giysiler içinde

oturup sallandığı

sallandığı

sonu gelene dek

geldiydi sonunda sonu

kafadan çatlak demişlerdi

aklından zoru var

ama zararsız

zarar gelmez

öldüydü bir gün

yok

gece

bir gece öldüydü

salıncaklı sandalyede

en güzel kara giysileri içinde
başı düşmüş
ve salıncaklı sandalye sallanıp durur
durmadan sallanır
yani sonunda
uzun bir günün sonunda
aşağıya indi
sonunda indi aşağıya
dik merdivenlerden aşağıya
panjuru kapattı ve indi
taa aşağıya
eski salıncaklı sandalyeye dek
oturdu içine
sonunda kollara kavuştu
ve sallandı
sallandı
gözleri kapalı
kapanan gözlerle
nicedir hep göz olmuştu
aç gözler
her yönde
yukarıda ve aşağıda
bir o yana bir bu yana
penceresinde
görmek
görölmek
sonunda
biten bir günün sonunda
kendi kendine konuştuğunda
kimse var mı başka
durduğunda
panjuru indirdiğinde ve durduğunda

aşığıya indiğinde
dik merdivenlerden aşığı
taa aşığıya kadar indiğinde
kendisinin bir başkası olarak
kendisinin bir başka canlı varlığı
sonunda
uzun bir günün sonunda
aşığıya indi
panjuru indirdi ve aşığıya indi
taa aşığıya
eski salıncaklı sandalyeye
ve sallandı
sallandı
kendi kendine konuşarak
yeter
sıkıldım artık
salıncaklı sandalye
kollar sonunda
diyerek salıncaklı sandalye
sallanmaya durdu
gözlerini kapattı
sik bu hayatı
gözlerini kapattı
sallandı
sallandı

(Brilikte: Yankı gibi "sallandı", sallanma kesilir, ışık ağır ağır kararır.)