

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

KAYNAĞINI GEÇİŞ DÖNEMİNDEN ALAN BİREYDEKİ
“EYLEMSİZLİK” HALİNİN

ANTON ÇEHOV

VE

SAMUEL BECKETT

OYUNLARINDAKİ KADIN KARAKTERLER ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

CANSIN ASARLI

İSTANBUL, 2016

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI

**KAYNAĞINI GEÇİŞ DÖNEMİNDEN ALAN BİREYDEKİ
“EYLEMSİZLİK” HALİNİN**

ANTON ÇEHOV

VE

SAMUEL BECKETT

**OYUNLARINDAKİ KADIN KARAKTERLER ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

CANSIN ASARLI

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Seher Devrim YAKUT

İSTANBUL, 2016

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Tezin Adı: Kaynağını geçiş döneminden alan bireydeki ‘‘eylemsizlik’’ halinin Anton Çehov ve Samuel Beckett oyunlarındaki kadın karakterler üzerinden incelenmesi

Öğrencinin Adı Soyadı: Cansın Asarlı

Tez Savunma Tarihi: 17.05.2016

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 onaylıyorum.

Öğr. Gör. Ali Düşenkalkar
Program Koordinatörü
İmza

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

Jüri Üyeleri _____

İmzalar

Tez Danışmanı Öğr. Gör. Seher Devrim Yakut

Üye

Üye

Üye

TEŐEKKÜR

Bahçeşehir Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimi alabilmemde benden desteğini esirgemeyen sevgili hocam Ali Düşenkalkar başta olmak üzere, tez danışmanım Seher Devrim Yakut'a ve tüm değerli hocalarıma, bana her zaman inanıp yanımda olan aileme ve oyun arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

XXXXXX

CANSIN ASARLI

ÖZET

KAYNAĞINI GEÇİŞ DÖNEMİNDEN ALAN BİREYDEKİ “EYLEMSİZLİK” HALİNİN ANTON ÇEHOV VE SAMUEL BECKETT OYUNLARINDAKİ KADIN KARAKTERLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Cansın Asarlı

İleri Oyunculuk Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Seher Devrim YAKUT

Nisan 2016 , 38 sayfa

Bu tezde geçiş dönemleri kapsamında 19. yüzyıl Rusya' sını ve 20. yüzyıl dünyasını etraflıca incelenmiş, incelenen dönemlerin Anton Çehov ve Samuel Beckett'in oyunlarıyla ilişkisi kurulmuş, son bölümde ise eylemsizlik, bu iki yazarın oyunlarındaki kadın karakterler üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler : Çehov, Beckett, Eylemsizlik

ABSTRACT

ANALYSIZE OF STATES OF INACTION IN INDIVIDUAL BASED ON TRANSITIONAL PERIOD TROUGH WOMEN CHARACTERS IN PLAYS OF ANTON CEHOV AND SAMUEL BECKETT

Cansın Asarlı

Advanced Acting Program

Thesis Supervisor: Lecturer Seher Devrim YAKUT

April 2016, 38 pages

In this study, 19.th century of Russia and 20.th century in the world were analysed in detail within the context of transitional periods and a connection between these periods and Anton Cehov' s and Samuel Beckett's plays was established. In the last part, inaction was analyzed trough women characters in these writers' plays.

Keywords: Çehov, Beckett, Inaction

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ	1
2. 19.YY. RUSYA'SI GEÇİŞ DÖNEMİ, ANTON ÇEHOV VE GERÇEKÇİ TİYATRO	2
2.1 18.YÜZYIL RUSYA'SI	3
2.2 19.YÜZYIL RUSYA'SI	5
2.3 ANTON ÇEHOV' UN BİYOGRAFİSİ.....	7
2.4 ANTON ÇEHOV' UN SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ.....	9
2.5 GERÇEKÇİ TİYATRO	11
3. 20.YY GEÇİŞ DÖNEMİ, SAMUEL BECKETT VE ABSÜRD TİYATRO	15
3.1 20.YÜZYIL	15
3.2 SAMUEL BECKETT' İN BİYORAFİSİ	18
3.3 SAMUEL BECKETT' İN SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ	20
3.4 ABSÜRD TİYATRO	24
4. BİREYDEKİ EYLEMSİLİK HALİNİN ANTON ÇEHOV VE SAMUEL BECKETT OYUNLARINDAKİ KADIN KARAKTERLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ	28
5. SONUÇ.....	34
KAYNAKÇA	35

1.GİRİŞ

Toplumsal bir varlık olan insan, çağlar boyunca bulunduğu coğrafya içerisindeki politik, sosyoekonomik ve kültürel değişimlerden etkilenmiştir. Bu değişimlerin büyük bir kısmı insanın var olan koşullarını iyileştirme, yaşam kalitesini yükseltme ve toplumsal düzen içinde bir kimliğe sahip olma yanılması yaratmıştır. Özellikle ani ve hızlı gelen değişimler toplum içinde alışlagelmiş dengeleri bozmuş, bu toplum içindeki insanları bir kimlik bunalımına sokmuştur. Yeni gelenle ilişki kuramayan, onu çözümleyemeyen birey, bu anlayamadığı şey karşısında kendini güçsüz ve yetersiz hisseder.

Travmaya uğramış insan kendini tamamıyla terk edilmiş, tamamıyla yalnız, hayatı destekleyen insani ve ilahi koruma ve bakım sistemlerinin dışına atılmış hisseder. Ondan sonra yabancılaşıma ve kopma duygusu en yakın aile bağlarından en soyut toplum ve din ortaklıklarına kadar her ilişkiye yayılır. Güven kaybolduğundan travmatize insan kendini hayattan çok ölüme ait hisseder.(Herman2015 ,s.68)

19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya’da büyük bir toplumsal değişimin içinde yaşayan; fakat kısa yaşam süreleri içinde bu durumu ne anlamaya ne de ayak uydurmaya gücü yetmeyen, sonsuz bir eylemsizlik ortamında sonsuz bekleyişlere tutsak Çehov’un insanları ile insan kitlelerini yok etmek için tüm olanakların seferber edildiği, iki dünya savaşı ve birçok bölgesel savaşın yaşandığı 20. yüzyılda, geçmişle bağları kopmuş geleceğe dair değer yaratamayan, anlayamadığı dünyada edilgen bir konuma itilmiş Beckett’ in insanları güvensiz, belirsiz bir ortamda mutsuz, umutsuz ve can sıkıntısı içinde konumlandırılmışlardır.

Farklı yüzyıllarda farklı geçiş dönemlerine tanık olmuş bu iki yazar da yüksek bir duyarlılıkla oluşturdukları eserlerinde, topluma, bireye ve yaşama dair bakış açılarını yansıtmışlardır.

2. 19.YÜZYIL RUSYA'SI GEÇİŞ DÖNEMİ, ANTON ÇEHOV ve GERÇEKÇİ TİYATRO

1861'de toprak köleliği kaldırılmasına rağmen; özgürleştirilmiş köylülere yeteri düzeyde toplumsal ekonomik seçenekler sunulmamıştır. Değişimin getirdiği yükümlülükler, toprak sahiplerinin de toprak işçilerinin de alışlagelmiş dengelerini alt üst etmiş, her iki sınıfı da kimlik bunalımına sokmuştur. Toplumda gücünü üst sınıfın alt sınıfa tümüyle egemen olmasından alan katı düzenin çözülmeye yüz tuttuğu geçiş döneminin sıkıntılarını gözlemleyen Çehov'un yazarlığı bu dönemin yansımalarını taşır. Üsttekilerin, alttakileri alabildiğine sömürebildiği bir düzenin toplumsal ekonomik zorunluluklar doğrultusunda parçalanıp dağıldığı efendi köle ilişkisine bağlı feodal toplumdan endüstri toplumuna geçişin çok yavaş ve düzensiz olduğu, sancılı bir süreçtir anlatılan. Eski değerlerin çözülmesiyle üst sınıflar da alt sınıflar da bocalamış, uzamın ve zamanın denetlenemediği bir aşamaya girmiştir.

Bağımsızlığını değerlendirememiş eski kölelerin, çaptan düşmüş soyluların, ayağı yere basmayan aydınların, işçisiz ve efendisiz kalmış çiftlik kahyalarının sorunları ve çatışmaları hep bu 'kim olduğunu' ve 'ne olduğunu' bilememe kaygısından kaynaklanmıştır.

Çehov tiyatrosunun temel malzemesi derebeylik düzeninden kent yaşamına geçiş yapamamış, kırsal kesimde ya da kasaba ortamında tutsaklaşmış, yüksek orta sınıftan kişilerin buruk yaşantılarıdır.

Feodal toplumdan endüstri toplumuna yöneliş sırasında altüst olmakta olan değerlerin bireysel yazgıları da etkilediği bu dönemi daha iyi anlayabilmek için batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı 18. yüzyıl Rusya'sını incelemek faydalı olacaktır.

2.1 18. YÜZYIL RUSYA'SI

Tüm Avrupa'da olduğu gibi 18. yüzyıl, Rusya için de radikal değişikliklerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Yarı Orta Çağ döneminden Akıl Çağı'na geçiş yapan Rusya, Batı'nın da etkisiyle 'Aydınlanma' sürecine girmiştir. Büyük Petro'dan başlayarak Büyük Katerina'ya kadar kendini Batı'dan öğrenmeye adanmış; 18. yüzyılın başları Batı'nın teknolojisini ödünç alınırken, yüzyıl ortalarında moda ve tavırlarına ilgisi artmış, yüzyıl sonunda ise Büyük Katerina tarafından Rusya'ya Batılı fikirler getirilmiştir.

18. yüzyıl Avrupa'sında sahneye hakim olan laik felsefe akıl, eğitim ve aydın insanın toplum çıkarına ilerlemesine vurgu yapmıştır. Bu aydınlanmacı görüşler İmparatorluk Rusya'sına çok iyi uymuştur. Buna ek olarak Aydınlanma, Rusya'ya kibar sınıf aracılığıyla gelmiş, modern Rus kültürü kibar sınıf kültürü olarak ortaya çıkmış; bu yapıyı da 19. yüzyıla kadar taşımıştır.

18. yüzyıl. Rusya'sında yaşanan radikal değişikliklerin yanında, üretimi zorlayan tüm iklim ve toprak koşullarına rağmen, hububat fiyatları artmış, ticaret ve piyasada sağlıklı gelişmeler yaşanmış, para ekonomisi büyümüştür. Tarihçiler tarafından bu zamanın gittikçe artan bir köylü ekonomisi zamanı olduğu vurgulanmıştır; ancak tarım büyüyüp, toprak sahipleri daha fazla kar elde ederken, serflik her zamankinden daha güçlü hale gelmiş, yoksul üzerindeki vergi artmış, şehir, kasaba ve kent imalatı cansızlaşmıştır.

Nüfus artmış, Rus İmparatorluğu daha da genişlemiştir. Büyük Petro'nun Büyük Kuzey Savaşı'ndaki başarısı ile Baltık'a erişim sağlanmış; Büyük Katerina'nın Polonya'nın bölünmesinden elde ettiği kazanımlar Rusya'yı diğer Avrupa ülkelerine yaklaştırmıştır. Büyük Katerina'nın iki Osmanlı savaşındaki başarısı Güney Rusya'ya kalkınma için geniş, verimli toprakların kapısını açmış; bu sayede imparatorluk güçlü bir şekilde Karadeniz'e yerleşmiştir.

Barshchina sistemi yani kişinin efendisi için çalışması sistemi güneye hakim olurken, *obrok* yani toprak sahibine aynı ya da nakdi ödeme yapması kuzeye hakim olmuştur. Hububat ve diğer tarım ürünlerindeki artış büyükbaş hayvancılığını da geliştirmiştir.

Toprak sahipleri ürünlerini genel olarak yerel pazarlarda satarlarken; yüzyılın sonuna doğru ihracat artmıştır. Özellikle toprağın verimsiz olduğu şehirlerde; obrok ya da kira uygulaması büyüyünce köylü nüfusu kendini geçindirebilmek, toprak sahibi ve devlete olan yükümlülüklerini gerçekleştirebilmek adına yan işlerde çalışmaya başlamış, zanaatlerin gelişmediği yerlerde ise dönemsel olarak evini bırakıp başka işler aramak zorunda kalmıştır.

Rus tarımı ilkel kalmış, geri kalmış işleme tekniği nedeniyle en iyi topraklardan bile çok az verim alınır hale gelmiştir. Serflik, iş gücünün verimsiz kullanımına ve kırsal nüfus çokluğuna büyük katkıda bulunmuştur.

Bu dönemde sanayide de büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Madencilik ve metal sanayinin de gelişmesiyle Rusya, bu tür üretimde Avrupa'da lider konuma gelmiştir. Serbest iş gücü de, 18. yüzyılda sanayinin gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur.

Büyük kesimi kırsal olan 18. yüzyıl Rusya'sında yüzyılın sonuna doğru köylü nüfusunun büyük çoğunluğunu serfler oluşturmaktadır. Serflerin gitgide kötüleşen durumları 1800'lerde en düşük noktaya varmıştır. Köylülerin yaşadığı ekonomik istismar, efendilerine bağılıklarının artmasıyla da vahim bir hal almıştır.

18. yüzyılın özellikle ikinci yarısı, Rus kibar sınıfının altın çağı olarak düşünülür. Nüfusun yüzde birinden az kısmını oluşturan bu sınıf, ülkede hayata egemendir. Artan zenginliğin keyfini çıkarıyor, hayat tarzları gittikçe incelikli, pahalı bir hal alıyor; hizmetkarlar, zarif mobilyalar, ithal kitap ve sanat eserleri, pahalı balolar, çocukları için en iyi eğitim ve yurt dışı seyahatleri, bu sınıfın vazgeçilmez ihtiyaçları haline geliyordu. Soyluların çoğu hizmet yükümlülüklerinin önce azalması ve sonrasında feshedilmesiyle hayattan zevk almaya başlamıştır. Kimileri mülkiyetiyle ilgilenmeye başlamış; kimileri de ekonomik girişimlerde bulunmuştur.

Örneğin; 1786'da kurulan Devlet Kredi Bankası'nın ana görevi kibar sınıfın mal varlığını korumaktı. Kibar sınıf tahtı çevrelemeye, orduya subay sağlamaya ve idari konuları doldurmaya devam etmiştir.

Devletin 18. yüzyıldaki tutkuları insanları ve kaynakları sıkıştırmayı gerektiriyordu. Fakir, gelişmemiş, cahil bir ülke olmasına rağmen Rusya büyük ve ihtişamlı bir orduya, karmaşık bir bürokrasiye ve Avrupa'nın en görkemli saraylarından birine sahipti. Batılılaşmanın gelmesiyle tepedeki küçük ve ayrıcalıklı kesim ile en dipte yaşayan büyük çoğunluk arasındaki trajik, uçurum daha artmıştır.

2.2 19.YÜZYIL RUSYA'SI

Serflik bütün haliyle Rusya'da, diğer Batılı ülkelerde olduğundan çok daha uzun sürdü; çünkü ekonomik dezavantajları daha önceleri avantajlarından ağır basmadı; çünkü nüfus artışı on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına kadar köylüler arasında yeteri kadar toprak kıtlığına neden olmadı; çünkü serf sahipleriyle karşılaştırıldığında orta sınıf daha zayıftı; çünkü bireyin ruhunun değeriyle ilgili insani ve diğer fikirler henüz çok az gelişmişti; çünkü Fransız devrimi fikirlerine karşı tepki uzun süredir var olan kurumlardaki ataleti güçlendirdi; çünkü serflik sadece serf sahibinin ekonomik temeli değil aynı zamanda Rus Devleti'nin de sayısız ham milyonları yönetme görevinin esas temeliydi. (Riasnovsky ve Steinberg 2014, s.286)

19. yüzyılının ilk yarısı, Rus toplum ve yapısında değişikliklere neden olacak önemli gelişmelerin yaşandığı bir süreçtir. Kapitalizmin ülkeye girişi, bazı teknolojik gelişmeler, demiryollarının ve pamuk sanayiinin gelişmesi ve ticaretin genişlemesi söz konusudur. Eski toplum yapısı kırılmaya başlamıştır. Ancak 'serflik' Rusya'nın ekonomik anlamda büyümesinin önünde büyük ve tehlikeli bir engeldir.

Hem yurt içi hem yurt dışı pazarında kendini daha çok göstermeye başlayan Rusya'nın, nüfusun artan genişlemesiyle pazarlama için yeni fırsatlar elde etmesi, toprak fiyatlarında büyük bir artışa sebep olmuştur. Toprak sahiplerinin devlete olan borcu keskin bir biçimde artmış, varlıklı toprak sahipleri, artan fiyatlara çok azda olsa uyum sağlayabilirken, küçük toprak sahipleri için sonuç yıkım olmuştur. Soylu sınıftan olmayan; ancak bilgi, birikim ve ekonomik açıdan uygun koşullara sahip yeni toprak sahipleri çoğalmıştır. 18. yüzyıldaki rahat konumlarından, altın çağından sonra, küçük toprak sahiplerinin yaşamış oldukları bu yıkım, soylu sınıftaki düşüşü göstermektedir. Zamana ayak uydurmaya çalışan bazı büyük toprak sahipleri kendi topraklarından daha çok verim almak uğruna serf gücünü yüksek derecede istismar etmiştir. Çok ağır şartlar altında çalışan serfler de hem modern teknikler konusunda da yetersizlerdir, hem de değişime direnç göstermişlerdir; bu mülk topraklarında çalışma istekleri de kalmamıştır. Bu isteksizlik ve yetersizlik topraktan hayal edilen verimin alınmasını engellemiştir. Yaşadıkları kötü şartlara dayanamayan serflerin bazıları çözümü kaçmakta bulmuş, bazıları ise özgürlüklerini elde edecekleri ihtimaliyle orduya girmeye çalışmıştır.

Köylüler tarafından başlatılan ayaklanmalar gün geçtikçe artıyor, bu da orduyu zorluyor; bu durum gitgide daha çok güvenlik önleminin alınması gerektiriyordu. Son olarak Kırım Savaşı'ndaki yenilgi serflere yönelik yapılacak olan reformun itici gücü olmuştur. Serflerin neden olduğu yetersizlikler ve gözlenen teknolojik yetersizlikler savaşın başarısız sonuçlanmasına neden olmuştur.

Serflerin özgürleşmesine yönelik reformun gerekliliği kendini daha da çok hissettirmiştir. Serfliğin aşağıdan çözülmesini beklemektense tepeden inme bir şekilde kaldırılmasını tercih eden II. Aleksandr, 19 Şubat 1861'de serfiği kaldırır.

Ancak reform, beklentileri boşa çıkarır ve büyük bir düş kırıklığı yaratır. Serflerin, geçiş süreci olarak karar verilen iki yıl süresince toprak sahipleri için çalışmaya devam etmeleri gerekmektedir. Ayrıca toprak alma hakkı yalnızca tarımla uğraşanlara tanınmıştır. Toprak sahiplerinin toprakları yarıya bölünmekte ve bu topraklar serf ile toprak sahibi arasında pay edilmektedir. Serflere verilen kısım için devlet, toprak sahibine ödeme yapıyor; serflere de verilen toprak karşılığında kendine ödeme yapması için uzun süreli bir ödeme çizelgesi hazırlıyordu.

Kendilerine özgürlük tanınmadan önceki hallerine göre çok daha kötü durumda olan köylüler yeni uygulamayla kafa vergisi vermeleri de gerekmektedir, efendilerine öncekinden daha da bağımlı olmuşlardır, geleneksel kanunlara göre yargılanmaktadırlar. Dışarıda ve evde çalışan serfler arasında da uygulama farklılıkları vardır; toprak tazminatı bölgelere göre de değişmektedir.

Serflere verilen toprak miktarı da yetersizdir. Toprak sahipleri de hayal kırıklığı içinde ve mutsuzlardır. Sahip oldukları toprağın çoğunu kaybetmiş, elinde kalan topraklarını ise nasıl değerlendirip modernleştireceklerini pek azı bilmektedir. 1861’de çok az sayıda soylunun ekonomik durumu iyi olarak kalmış, yoksullukları zamanla artmıştır. Ülke genelinde huzursuzluk katlanarak büyümüş, yoksulluk artmış, yaşanan hayal kırıklığı sebebiyle havayı büyük bir umutsuzluk sarmıştır. Geline nokta geçmişe nazaran sadece bir parça değişiklik göstermiş; özünde ise aynı kalmış bir kast toplumundan başka bir şey değildir.

2.3 ANTON ÇEHOV’ UN BİYOGRAFİSİ

Anton Çehov, 1860 yılında Rusya'nın bir taşra kenti olan Taganrog'da doğdu. Çocukluk ve lise yılları ise yine burada, kendi deyimiyle pis, bomboş, tembel, kara cahil ve can sıkıcı bulunduğu ‘sağır kent’te geçti. Babası bakkaldı. Çehov’un daha lise döneminde okul gazetesinde yazıları çıkmaya başlamış, yine bu dönem ‘Babasız’ isimli bir oyun yazmıştı. Ailesi maddi sebeplerle Moskova’ya taşınınca o, eğitiminden dolayı bir süre daha Taganrog’da yalnız başına yaşamak zorunda kalır. Orta öğrenimini tamamlar tamamlamaz tıp fakültesinde okumak üzere o da ailesinin yanına, Moskova’ya taşınır. Ailesi Moskova’da maddi zorluklar yaşamaya devam etmektedir. Anton Çehov ailesinin geçimine katkıda bulunabilmek amacıyla bir mizah dergisine haftalık skeçler ve kısa hikayeler yazmaya başlar ve yazdıkları büyük övgü toplar. Çehov, Moskova Üniveristesi Tıp Fakültesi’nden mezun olduktan sonra doktorluk hayatına başlar; yazarlık Çehov’un hayatında çok uzun süre birinci meslek saydığı doktorluktan sonra gelir.

Anton Çehov, 1887-1890 yılları arasında vodvil diye adlandırdığı tek perdelik oyunlarını ve uzun oyunlarından İvanov ve Orman Cini’ni yazdı. Taşra tiyatrolarında

beğeniyle karşılanan vodvilleri Çehov'a büyük bir gelir sağladı. Dört perdelik oyunlarından İvanov da övgüyle karşılandı; fakat Orman Cini başarısızlıkla sonuçlandı; bunun üzerine Çehov oyun yazmaya uzun bir süre ara verdi; ancak 1895 senesinde Martı oyunu üzerine çalışmaya başladı. 1896 senesi Petersburg'da sahnelenen Martı, hayal kırıklığı yarattı; sadece seyirciler tarafından değil oyuncular tarafından da anlaşılammıştı. Çehov umutsuzluğa kapılmıştı; çünkü bu yaşadığı ikinci başarısızlıktı. Bu dönem Rusya'dan ayrılır ve bir yurt dışı seyahatine çıkar, ciğerlerinden rahatsızlandığının ilk belirtileri bu dönem ortaya çıkar.

1898 senesi Çehov Rusya'ya dönmüştü; aynı yıl tıpkı kendi gibi geleneksel dram anlayışını ve yıldız oyuncu sistemini eleştiren; tiyatrodaki doğallığı, içtenliği, ve toplu oyunculuk anlayışını savunan Nemiroviç-Dançenko ve Stanislavski Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurmuştu.

Son yaşadığı başarısızlığın ardından aynı acıyı tekrar yaşamak istemediği için sahnelenmesini istemediği Martı oyununun Nemiroviç Dançenko'nun ısrarları üstüne Moskova Sanat Tiyatrosu'nca sahnelenmesi ve kazandığı fevkalade büyük başarı, Çehov'un oyun yazarlığında ve Rus tiyatrosunda bir dönüm noktası olmuştur.

Çehov, hastalığı ilerleyince, Kırım'da bir yazlık olarak hayatının kalan kısmını orada geçirmeye karar verir. 1897 yılında yayımlanan toplu oyunlarında Vanya Dayı da vardır; bu oyun Orman Cini'nin yenilenmiş halidir. 1899'da sahnelenen Vanya Dayı da Martı kadar olmasa da başarı kazanır. Aslında hem Çehov'un yenilikçi oyun yazarlığının hem de Moskova Sanat Tiyatrosu'yla gelen yeni tiyatro anlayışının geleneksel tiyatro kalıplarına koşullanmış seyirci tarafından anlaşılıp benimsenmesi zaman almıştır. Vanya Dayı'dan sonra 1901 senesinde Üç Kızkardeş sahnelenmiş; belli ölçüde bir başarı kazanmıştır. Aynı sene, Çehov Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ünlü aktristi Olga Knipper'le hayatını birleştirir ve ardından son oyunu Vişne Bahçesi üzerinde çalışmaya başlar, birkaç yıl sürecek bir çalışmadır bu. 17 Ocak 1904 'te Vişne Bahçesi'nin ilk gösterimi Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yapılır ve çok büyük başarı kazanır. İlk gösterimden birkaç ay sonra Çehov, 2 Temmuz 1904'te tedavi olmak için gittiği Badenweiler'de (Almanya) ölür.

2.4 ANTON ÇEHOV' UN SANAT ANLAYIŞI ve ESERLERİ

Çevresindeki insanları ve bu insanların yaşamlarını bilimsel bir yönelişle inceleyen Çehov, insanları sadece dış görünüşleriyle değil; onların ruhlarına inerek de inceleme gücüne sahipti. Gerçek sanat yapıtının mutlak ağırbaşlı bir amacı vardı ona göre; bu amaç yazarın çevresindeki yaşamı bütün ayrıntılarıyla incelemesi ve bu yaşamın oluşturduğu insanları yakından tanımasıydı.

Çehov'a göre sanatçının işi sorunları çözümlenmek değil, en doğru biçimde ortaya koymaktır; buradaki yargı mercii seyirci olmalıydı. Yaşamdan ve insandan öğrendiklerine dayanarak gerçeği verme yolunu doğru buluyordu; ancak bu gerçeği göstererek değil; gerçeği yorumlayarak ve yargıyı seyirciye bırakarak vermektir. Çehov'un bilimsel yönelişi, sanat gerçeği ile gerçeklik arasında yaptığı bölümlenme ile belirginleşir; sahne gerçeği gösteren bir sanat da olsa, yorumsuz kotarılan bir gerçeklik değildi.

Kısa oyunlarında, kişiliği Çarlık Rusya'sının tarihsel toplumsal ekonomik koşulları tarafından çarpıtılmış Rus insanına olduğu kadar insan doğasına da eleştirel yaklaşır. İronik bir bakış açısıyla, yalın; ama çarpıcı durumlar üstünde kurmuştur gerçekliği; kişilerin iyi-kötü, sevimli-sevimsiz, acınası-gülünç özellikleri iç içe geçirilerek çizilmiştir. Bu oyunlarda bugün de yaşanmakta olan insanlık güldürüsünden tanıdık durumlar, duyarlılıklar vardır. Çehov yaşamı olduğu gibi ele alırken, ele aldığı yaşamın olmaması gereken taraflarını da önemle belirtir. Adalet kavramı Çehov için çok önemlidir; evrensel adalet kavramı yanı sıra toplumsal adalet kavramı üzerinde çok durmuştur. Oyunlarının hepsinde burjuvanın trajikomik görünümünü; yani etkin bir eleştiri yer alır.

Çehov sıradan insanı inceler; intihar eden, düello yapan, zamanının çoğunu yemeye, içmeye, karşı cinsin peşinden koşmaya ve saçmasapan konuşmaya harcayan ve genel olarak yüce düşünceleri benimsemeyen kişiyi inceler. Karakterlerini kendi sınıfları, siyasal inançları ve düşünsel eğilimleri doğrultusunda yaratmıştır. Oyun kişileri her ne kadar kendilerini açıklamaya çalışsa da Çehov onları açıklamaya ve kesin bir durumda göstermeye çalışmaz.

Çehov'un oyunlarındaki mizah tam da bu çelişkiden doğar; çünkü karakterlerin düşünceleri ile davranışları birbirini tutmaz. Çehov fars ögesini ince bir mizahla kullandığından, seyirci karakterlerin kendilerine acımalarından ve melankolik davranışlarından uzaklaşmış olur; bu da seyircinin karakterler üzerinde eleştiri yapmasını sağlar. Ayrıca Çehov'un kullandığı bir maskeleyme yöntemi vardır. Bunu olay dizisini arka yüzeye iterek gerçekleştirir; maskelenmiş ve ya duygusal gerilimli sahneler, ya dışarıda ya da perde arasında olup biter.

1898 yılında Stanislavski ve Nemiroviç Dançenko tarafından Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen Martı oyununda Trigorin'in Nina'ya karşı değişmesi buna örnek gösterilebilir. Böylece dış aksiyon geri plana itilmiş; ön plana karakterler arasındaki ilişkiler alınmış olur.

Ayrıca Çehov, melodramatik coşkuluğu azaltmak için kurbanlarını öylesine işler ki seyirci onları büyük bir müsamaha ile izler; yazar yanlış yerde olanlarla, bilerek ya da bilmeyerek kötülük yapmış olanlara yakınlık kurulmasını sağlar. Böylece karakterler çelişkileri içinde inandırıcı ve etkili biçimde ortaya konmuş olur.

Oyun yazarlığının ilk döneminde yazdığı tek bölümlük oyunlarda olaylar çok hızlı gelişir ve kişiler arasındaki ilişkiler de büyük bir değişiklik geçirir; tabii tüm bunlar inandırıcı bir biçimdedir, gereksiz uzatmalar yoktur; temel nitelikler üzerinde durulur. Dolayısıyla kişiler, içlerindeki çelişkiyi ve yaşamın çelişkilerini aydınlatacak, en uygun söz ve hareket bütünlüğü içinde anlatılır. Çehov'un bu ekonomiyi sağlamasının yanı sıra bir başka özelliği de bir eşya ya da canlı ile motif gelişimini ortaya çıkartmasıdır; martı ve vişne bahçesi gibi. 1887'den sonra uzun oyunlarını yazmaya başlayan Çehov, sonraki oyunlarının ilk basamağı olan Ivanov'da oyun kahramanı olarak 'omurgasız avaré' dediği aydın tiplerinden birini trajik bir biçimde inceler; bundan sonraki oyunlarında bir tek kişinin değil, belli bir çevrenin ya da topluluğun içindeki bireyleri, olumlu olumsuz yönleriyle trajikomik durumlarla ele alır. Martı oyununda Rusya'daki burjuva sınıfının yozlaşmasını ve bunalımını, birbirine karşı dört ayrı karakteri ön plana çıkararak anlatır. Bu oyunla karakterlerini seyirciden olabildiğince uzaklaştırarak, seyircinin karakterlerle özdeşleşmemesini, seyircinin içinde bulunduğu düzen hakkında düşünmesini amaçlamıştır. Çehov, Martı ile estetik uzaklık sağlamıştır. Bundan sonra yazdığı oyunlar arasında Vanya Dayı ve Üç Kızkardeş ve Vişne Bahçesi vardır. 1904'te

tamamladığı Vişne Bahçesi, Çehov'un eserlerinde konu edindiği 19. yüzyıl insanlarını, 20. yüzyıl gerçeğiyle yüzleştirdiği önemli bir oyundur.

2.5 GERÇEKÇİ TİYATRO

Gerçekçilik, 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da, romantizme ve popüler sanat anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkmış ve modern tiyatronun başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Tiyatroda gerçekçilik, oyun yazarlığında, oyunculukta ve sahneye koyarken sanata yeni bir bakış açısının kazanılmasını sağlamıştır. Kapitalizmde belli bir düzeyin üstüne çıkan her türlü sanat bir karşı çıkma eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur. Sanat, yazın ve toplum düşüncesi, feodalizmden serbest kapitalizme geçiş sürecinde devamlı yeni değişen olgularla karşı karşıya gelmiştir. Aydınlanmacıların Fransız demokratik burjuva devrimi ile geleceğini düşündükleri toplumsal uyum, gerçekçilikle karşılaştırıldığında sarsıntıya uğramıştır; çünkü anaparacı düzen uyumlu bir insan yerine, uyumsuz insanı; tutarlı bir toplum yerine yabancılaşmayı ve ortak iyilik için yaşayan birey yerine bencil bireyi yaratmıştır. Her şeyi kapsayan çıkarıcılık duyarlılığı olan herkesi öylesine tiksindirmiştir ki yaratıcı insanlar anaparacı düzene büyük bir tepkiyle karşı çıkmışlardır. Ernst Fishler'e göre bu başkaldırı 18. yüzyıl başlarında Romantizmle başlamış ve sonrasında toplumsal eleştiriye dönüşmüştür.

Romantizm ile Gerçekçilik birbirine, tam tamına, zıt görüşler taşımasa da, gerçek kavramını ele alışları bakımından ayrılmaktadır. Romantizmin düşsel olanı ele alarak seyirciyi yaşanan gerçeklerden uzaklaştırması, gerçekleşmeyecek ülkülerle avutması, eskimiş tükenmiş bir idealist dünya görüşüyle yaşamı açıklamaya çalışması, getirdiği eleştirinin dışsız olması ve göz boyayan estetik biçimlemeleri ve coşkun rengi, dönemin gerçekçi tiyatro düşünürlerinin başlıca eleştirdikleri noktalar olmuştur; oysa ki gerçekçi yazar ve düşünürler göre gerçekçilik, her şeyi olduğu gibi göstermeli, somut gerçeklere dayanmalı, halkın sorunlarına çözüm getirmek yerine onları serimlemeli, insanı çevresi içinde psikolojik ve fizyolojik yapısıyla tüm karmaşık ilişkileri içinde yaşayan bir 'insan' olarak göstermeli, akla ve mantığa yönelip, kolay çözümlerinin yerine ele aldığı konuyu her yönüyle tartışıp seyirciyi düşündürebilmeli; öze ağırlık verip bilgi sunmalıdır. Göz boyamadan uzak, yalın, sade ve sıradan olanı yansıtmalıdır.

Gerçekçi tiyatroyu hazırlayan bir gelişim de oyun yapısıyla alakalıdır. Eugene Scribe'ın 'iyi kurulu oyun tekniği' bir tepki uyandırmış; gerçekçi akımın kurucuları, kurgu oyunlarının zorlama dolantısına, yüzeysel özüne karşı çıkmışlardır; ancak böyle düşünseler de kendi oyunlarını yoğururken bu teknikten az da olsa faydalanmışlardır.

1830 yılı itibariyle Avrupa'da endüstrinin gelişmesiyle kapitalizm güçlenmiştir. Makina endüstrisinin kurulması ve bu yolda yaşanan teknolojik gelişmeler kırsal kesimde yaşayan insanların iş alanlarını daraltıp koşullarını zorlaştırırken, varlıklı insanları da birbirleriyle kıyasıya bir rekabete girmesine sebep olmuştur. Her iki taraf da kendi içinde büyük bir savaştadır, emekçi olan kesim fabrika olan bölgelere taşınarak kötü şartlar ve yetersiz maaşlarla hayat mücadelesine devam etmeye çalışırken, varlıklı kesim ise daha çok kar etme kaygısıyla birbirini yenmeye çalışmaktadır. İşçiler içinde buldukları durumu değiştirmek ve kendi haklarını kazanmak için giriştikleri mücadele sonucunda 1848 yılında Fransa'da, 1867 yılında İngiltere'de oy kullanma haklarını elde ederler. Sonrasında devlet, sömürünün ve yoksulluğun önüne geçebilmek adına yasalar çıkartmış, işçilere sendika kurma, grev yapma hakkı vermiştir. Bu gelişmeler karşısında toplumsal sorunlar bireysel meselelerin önüne geçmiş; yaşamın gerçekleri yüksek bir duyarlılıkla sahneye taşınmaya çalışılmıştır.

19.yüzyılda bilimsel çalışmalarda yaşanan gelişmeler de bu dönemin sanat anlayışını etkilemiştir. Bunlardan başlıcaları; fizik alanında, enerjinin sakınımı ilkesi, ışığın dalga kuramı, elektromanyetizm kanunları, atomun yapısı elektronların rolü, radyasyon ve dalgaların yayılması, kimyada basit elementlerin birbirinden ayrılıp sınıflandırılması, doğa bilimlerinde Darwin'in evrim kuramı, psikolojide Freud'un psikanaliz yöntemi, tıpta mikroplar dünyasının keşfi ve tüm bunların sonucunda tarih anlayışının ilerlemeye dayalı dinamik bir özellik kazanmasıyla toplumbilimin (sosyoloji) doğuşudur. Pozitivist (olguculuk) toplum görüşüyle Auguste Comte'un, fizyolojik özelliklerin insan yapısını etkilediğine dair görüşleriyle Claude Bernard'ın, ırk, ortam ve zaman kuramıyla Hippolyte Taine'nin sanatın somut gerçeklere yönelmesinde büyük etkileri vardır.

Gerçekçilik ile birlikte anılan natüralizm ise terim olarak Emile Zola ile kullanılmaya başlanmıştır. Gerçekçiliğin de natüralizmin de temel amacı aynıdır: yaşam gerçeğini yansıtmak. Ancak aralarındaki fark naturalizm, yaşamı ve insanı ayrıntılarıyla

belirlenebilecek maddesel bir gerçeklik olarak görürken gerçekçilik onu organik bir toplumsal ilişkiler bütünü olarak değerlendirir.

19. yüzyılın ikinci yarısında gelişen gerçekçi tiyatro anlayışı, roman sanatında daha önce belirlenmiş olan ilkeleri benimsemekle beraber, tiyatroyu göz önünde tutarak tekrar betimlemiştir. Realizmin temelini oluşturan somut yaşam gerçeğinin yansıtılması ilkesi ile sanatta idealin, tanrısal gerçeğin yerini yaşanan gerçekler alır. Buradaki gerçeklik duyularla algılanan gerçeklerin hiç değişmeden sahneye taşınmasıdır. Oyunun konusunun, kişilerinin, dilinin, görüntüsünün olduğu kadar kostümün, dekorun, makyajın, ışıklandırmanın da gerçeğe benzer olması, gerçeği yansıtması anlamına gelmektedir. Gerçekçilik ile tiyatrodaki soyluluk, adalet, ahlak, doğruluk gibi değer yargılarının ötesine gidilmiş, tabu olarak görülen kanunlarına el atılmış, ahlak ve din yasaklamaları aşılmış, gerçek en çıplak haliyle sergilenmiştir.

Realist naturalist tiyatro kuramında çevre etmeni önemlidir. İnsanın etrafını çevreleyen iç ve dış koşulların insanı kısıtlı bağlamış olması tiyatroya yeni bir yazgı kavramı getirmiş ve insanın çevresi ile çatışmasının dramatik anlamı üzerinde önemle durulmuştur. Bu dönemde insanın fizyolojik özellikleri, kalıtsal kusurları, içgüdüleri ve bilinçaltı konularında edinilen yeni bulgular, deneylerle kanıtlanmakta, insan, doğal ve toplumsal bir nesne olarak çözümlenmektedir. Bilimlerin insan yapısı hakkında çarpıcı görüşler öne sürmesi yazarları etkilemiştir, bilimsel gelişmelere koşut bir tiyatro devrimi yapmak isteyen naturalistlerce romanda olduğu gibi tiyatrodaki insana egemen olan doğa ve toplum yasalarının bilimsel doğruluk ve kesinlikle sergilenmesi öngörülmüştür.

Gerçekçi tiyatrodaki düşünce ögesi ön plana çıkmıştır; seyirciye kendi dışındaki dünya tüm aksaklıklarıyla beraber verilmekte ve seyirci bunlar üstünde düşünmeye zorlanılmaktadır. Gerçekçi tiyatro savunucuları sahnedeki gerçekliğin inandırıcı olabilmesi adına yanlısına yaratmaya önem vermiştir. Seyirciye sahnedeki her şeyin gerçekten oluyormuş hissi verecek olan ilizyon, oyun kurgusu, oyun düzeni, oyunculuk, kostüm, dekor, konuşma biçimi, ışıklandırma gibi parçaların hep bu amaca yönelik ele alınmasıyla sağlanmıştır. Seyirci oyunda seyrettiği, gördüğü, öğrendiği hiçbir şeyin gerçek olduğundan şüphe etmemelidir. Buradaki amaç seyirciye sergilenen katı,

bilimsel gerçeklerle tutarlılık oluşturacak şekilde bir gerçeklik bütünü oluşturma ve onun sahne ile özdeşlik kurmasını sağlama isteğidir.

Gerçekçi tiyatro akımında, seyirci de uyandırılması amaçlanan yanılısamanın yaratılabilmesi, seyircinin sahne ile özdeşlik kurabilmesi oyuncunun sahnede da gerçek hayata benzerliğinin korunabilmesi yoluyla sağlanır.

Gerçekçi tiyatronun oyunculuk kuramını oluşturan Konstantin Stanislavski, çağdaşı olan gerçekçi tiyatro sanatçıları ve kuramcıları gibi dönemin gerçeği yansıtmayan, yapmacık oyunculuk biçimine karşı çıkmış ve yaratıcı oyunculuğu savunmuştur. Stanislavski'nin yönteminin temel ilkesi oyuncunun düş gücünü harekete geçirmek ve canlandırdığı oyun kişisini kendi içinde duyup onu içten kavramasını sağlamaktır. Yönteminin temelinde nörofizyoloji, psikoloji bilimi ve özellikle de Pavlov'un bulguları yatan Stanislavski'nin gerçeğe benzerlik anlayışıyla oluşturduğu karakter ve rol yaratımları sürecini, bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmanın çeşitli araçlarını denediği teknikleri kapsayan 'Psikolojik Gerçeklik' ile 'Fiziksel Eylemler Yöntemi olarak düşünebiliriz.

Ibsen, Strindberg, Çehov, Gorky, George Bernard Show , Eugene O'Neill gerçekçi tiyatro akımının önemli isimleridir.

3. 20.YÜZYIL GEÇİŞ DÖNEMİ, SAMUEL BECKETT ve ABSÜRD TİYATRO

20. yüzyıl, insanın, teknolojinin yardımıyla doğaya egemen oluşu, uzaya gidişi, barış ve esenlik adına ortaya koyulan çabalarla beraber değerlendirildiğinde insanın alabildiğine yükseldiği bir altın çağ olarak değerlendirilebilir. Ancak ironik olan teknoloji ve ekonomik gücün insanlar üstünde baskı aracı olarak kullanılmış ve yeryüzündeki dengelerin altüst edilmiş olmasıdır. Beckett de bu yüzyılda doğmuş, büyümüş ve bu çağın yüzeysel parıltıları ardındaki gerçeği görmüştür. Bu dehşet verici çağda tüm olanakların kullanıldığı iki büyük savaş ve bölgesel savaşlar yaşanmıştır. Din ve felsefe, insan yaşamının anlamını açıklamakta yetersiz kalmış, Batı uygarlığı çözülmeye başlamış, insanın değerinin en aza indirildiği, insanın sırt çevirdiği düşünülen tanrının yok sayıldığı bir döneme girilmiştir. Geleceğin değerini yaratamayan, içinde yaşadığı ve anlayamadığı dünyanın karmaşası içinde edilgen bir konuma itilmiş insanı irdeleyen Beckett, bir yandan dünya denen olgunun vazgeçilmez bir varlığı, bir yandan da doğadaki diğer yaratıklar gibi ölüme yazgılı oluşunun ikilemini sonsuz bir tedirginlik içinde yaşayan insan adına dile getirilmiş amansız bir başkaldırının yazarıdır.

3.1 20. YÜZYIL

Dünya, doğa bilimlerinin 1914'te öngörülebilir, ancak daha sonra öncü olmaya başlayan zaferleri temelinde, sürekli ilerleyen bir teknolojiyle doldurulmasına rağmen (özellikle zaman ve mesafe sorununu ortadan kaldıran ulaştırma ve iletişim alanında yaşanan devrimler) 20. yüzyıl bu eşsiz ve olağanüstü ilerlemenin sevinciyle değil huzursuzluğuyla dolmuştur; bunun nedeni bu dönemde yaşanan savaşların kapsamı, sıklığı ve uzunluğu yanı sıra bu yüzyılın, insanlığın tarihin en büyük kıtlıklarından sistematik soykırıma götürülmemiş ölçüde büyük felaketlere uğradığı bugüne kadar bildiğimiz en kanlı yüzyıl olmasıdır. Neredeyse kesintisiz bir maddi, entelektüel ve manevi ilerleme, yani uygarlaşmış yaşam koşullarında iyileşme dönemi olarak görülen

19. yüzyılın aksine, 1914 itibariyle, o sırada gelişmiş ülkelerde ve orta sınıf çevrelerde normal kabul edilen ve daha geri bölgeler ile nüfusun daha az aydınlanmış tabakalarına da yayılacağına güvenle inanılan standartlarda dikkat çekici bir geriye dönüş olmuş, insanlar en vahşi ve teorik olarak en katlanılmaz koşullar altında yaşamak zorunda kalmıştır.

20. yüzyıl içinde 1. Dünya Savaşı bir dönüm noktasını ifade eder. 19. yüzyıl uygarlığının çöküşünü belirleyen 1. Dünya Savaşı'nın patlamasından İkinci Dünya Savaşı'nın ertesine kadar yaşanan on yıllar Avrupa toplumunun Felaket Çağı olur. Yüzyılın tarihi, daha özgül olarak onun baştaki çöküş ve felaket çağının tarihi, otuz bir yıl süren dünya savaşının tarihidir.

1914'te bir yüzyıldır büyük bir savaş; yani büyük güçlerin ya da çoğunun katıldığı bir savaş ya da dünya savaşı olmamıştı. Büyük güçlerden yalnızca ikisinin katıldığı bir kısa savaş, bir yanda Rusya ile öte yanda Britanya ve Fransa'nın savaştığı Kırım savaşı olmuştu ve görece kısa sürmüştü. Bu savaşların en uzununu uluslararası bir çatışma değil, Amerika Birleşik Devleti'nin içinde yaşanan bir iç savaşı. 1871 ile 1914 yılları arasında büyük güçlerin ordularının düşman ülkelerin sınırlarını geçtikleri de bir savaş olmamıştı, sadece Uzak Doğu'da Japonya 1904 ile 1905 yılları arasında Rusya ile savaşmış ve onu yenilgiye uğratarak Rus Devrimi'ni hızlandırmıştı. 1815 ile 1914 yılları arasında hiçbir büyük güç kendi bölgesinin dışına çıkıp bir başka büyük güçle de savaşmamıştı, ta ki 1914' e kadar. Birinci Dünya Savaşı, bütün büyük güçleri ve aslında İspanya, Hollanda, üç İskandinavya ülkesi ve İsviçre dışında bütün Avrupa devletlerini kapsamış, denizaşırı dünyadan askeri birlikler ilk kez kendi bölgelerinin dışına savaşmaya gönderilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'na ise Latin Amerika Cumhuriyetleri ismen katılmış olsalar da dünyanın bütün bağımsız devletleri isteyerek ya da istemeyerek fiilen bu savaşın içinde yer almıştır. Emperyal güçlere bağlı sömürgelerin başka seçeneği kalmamıştı. Geleceğin İrlanda Cumhuriyeti ile Avrupa'da İsveç, İsviçre, Portekiz, Türkiye, İspanya ve Avrupa'nın dışındaki Afganistan hariç bütün küre ya fiilen savaştı ya işgal edildi ya da ikisini birden yaşadı.

Böyle bir tabloda, 20. yüzyılın, yerel, bölgesel ya da küresel savaşları daha önce yaşanan herhangi bir savaştan da geniş ölçekli olacaktı. 1816 ile 1865 yılları arasında

yaşanan yetmiş dört uluslararası savaş arasında en üst sırada yer alan ilk dördü 20. yüzyılda gerçekleşmiştir: İki Dünya Savaşı, 1937-39'da Çin'e karşı Japon Savaşı ve Kore Savaşı. Kısaca 1914, Katliam Çağı'nı başlatır.

Modern savaşın, bütün yurttaşları kapsadığını ve çoğunu seferber ettiğini; hayal edilemeyecek miktarda askeri donatımla sürdürüldüğünü ve bütün ekonomiyi bunları üretecek şekilde yönlendirmeyi gerektirdiğini; hesapsız yıkıma yol açtığını ve nihayet savaşa katılan ülkelerin hayatlarına hakim olduğunu ve bu hayatları dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Bahsedilen bu tüm olgular 20. yüzyıla ait olmakla beraber, yine bu yüzyıldaki topyekün savaşlarının bir anda doğmadığı, 1914'ten itibaren savaşların kitle savaşları olduğu açıktır. 20. yüzyıl savaşları, savaş sırasında bu güne kadar görülmemiş miktarda ürün kullanılması ve tahrip edilmesi bakımından da kitle savaşlarıydı. Kitle, kitlesel üretimi; üretim aynı zamanda örgütlenmeyi ve yönetimi gerektiriyordu; söz konusu olan Alman imha kamplarında olduğu gibi, insan hayatının en etkin, akılcı biçimde yok edilmesi olsa bile. Ordular ve savaş, kısa sürede endüstriler ya da ekonomik faaliyet kompleksleri haline gelmiş, neredeyse bütün hükümetler mühimmat ve savaş malzemesi imalatıyla uğraşmıştır.

Topyekün savaş, teknolojiyi ilerletmiştir; çünkü savaş, sadece orduların değil; onlara etkin silahlar ve hizmetler sağlayan, birbirleriyle rekabet eden teknolojilerin çatışmasıydı. İlk önce savaş amaçları için gerçekleştirilen bazı teknolojik ilerlemelerin (havacılık, bilgisayarlar) barışta da kullanılabileceği görülmüştür. Ancak bu savaşın ya da savaş hazırlığının parçası olan teknolojik icatların gelişim maliyetlerini yüklenerek teknik ilerlemeyi hızlandıran önemli bir araç olduğu gerçeğini değiştirmez. Savaşlar, özellikle de 2. Dünya Savaşı, teknolojik uzmanlığın yayılmasına büyük ölçüde yardımcı olmuş ve endüstriyel örgütlenme ile kitle üretimi yöntemleri üzerine büyük bir etki yaratmış; ancak bunların kazandırdığı bir dönüşümden çok genellikle değişimin hızlandırılması olmuştur.

Bu yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen en dramatik, uzun erimli ve bizi geçmişimizden koparan büyük toplumsal değişim köylülüğün ölümüdür. Köylü ve çiftçi 20.yüzyıla kadar sanayileşmiş ülkelerde bile nüfusun çoğunluğunu oluştururken, ekonomik kalkınmanın yarattığı baskılar onları da parçalanmanın eşğine getirmiştir. Toprak boşalmış, kentler dolmuştur.

20.yüzyıl vahşetini, amansızlığını hem savaş faaliyetlerinin kapsamı hem de sınırsız ve maliyeti ne olursa olsun savaşı sürdürme kararlığından almıştır.

Savaşlar kişi dışı olmuştur; teknoloji kurbanlarını görünmez hale getirmiştir; öldürmek ya da sakatlamak bir düğmeye basarak ya da bir kolu çekerek uzaktan sağlanan bir sonuç haline gelmiştir. Artık insanlar değil istatistikler vardır.

Yegane iddiası, bilim ve teknoloji temelinde gerçekleşen ekonomik ilerlemenin muazzam zaferlerinden insanlığı yararlandırmak olan çağın arkasındaki manzara hayal kırıklığına uğramış, içinde yaşadığı çağı anlamlandıramamanın getirdiği bilinmezlik içinde karamsarlık ve hiçlik duygusundan çıkamayan, umutsuz insanlıktır.

3.2 SAMUEL BECKETT'İN BİYOGRAFİSİ

20. yüzyılın en çarpıcı aydınlarından Samuel Beckett'in Danteden Tzara'ya, Joyce'a, Proust'a kadar pek çok yazardan etkilendiği söylenmiş, bir çok araştırmacı tarafından 'modernistlerin en sonuncusu', 'ilk modernist' ya da 'postmodern modernist' olarak nitelenmiştir Samuel Beckett, absürd tiyatronun en tanınmış oyunlarından Godot'yu Beklerken'in yazarıdır. 1969 Nobel Edebiyat ödülünü kazanmış; ama almaya gitmemiş, yapıtları hakkında konuşmayı sevmeyen, gösteriştan uzak ve neredeyse içine kapanık bir yaşamı seçmiş Beckett'in ürettikleri dünyanın en büyükleri arasında yer almaktadır.

1906'da, Dublin'de Protestan inançlara sıkı sıkıya bağlı bir ailede dünyaya gelen Beckett'in kişiliği orta sınıf değerleri doğrultusunda biçimlendirilir. Orta öğreniminde hem başarılı bir öğrenci, hem de yetenekli bir sporcu olarak öne çıkan Beckett, Trinity College'da Fransız ve İtalyan Dili ve Edebiyatı bölümünde eğitim görür. Üstün akademik başarısı sayesinde Paris'teki Ecole Normal Superieure'da bir yıl süresince öğretim görevlisi olmak üzere seçilen Beckett'in Paris'le ve James Joyce ilişkisi bu şekilde başlamış olur.

Bu dönemde 'Dante... Bruno... Vico... Joyce' başlıklı bir makale ve ilk kısa öyküsünü yazan Beckett'in ilk şiir kitabı 'Whoroscope' 1930'da yayımlar. 1931'de bir yayımcının isteği üzerine Proust üzerine bir inceleme yapar: "... sanatçı için tek olası ruhsal

gelişme derinlik duygusundadır. Sanatsal eğilim bir genişleme değil, bir daralmadır. Ve sanat yalnızlığın tanrılaştırılmasıdır.

Hiç iletişim yoktur; çünkü hiç iletişim aracı yoktur.” Bu düşünceler her ne kadar Proust’un düşünceleri üzerinden yazılmış olsa da Beckett’in sonradan yazacağı yapıtların eğilimlerini gösterir.

Alışkanlık ve tekdüzeliğin zamanın kanseri, toplumsal ilişkinin yalnızca bir yanılısama ve sanatçının gereksinim duyduğu yaşamın yalnız bir yaşam olduğunu düşünen Beckett Fransızca öğretmenliği yapmak üzere 1930’da tekrar döndüğü Trinity College’daki işinden ayrıldıktan sonra hayatla arasındaki tüm rutin bağlarını koparır ve şiirler, öyküler yazarak ve farklı işler yaparak bir gezginlik dönemine girer: Dublinden Paris’e, Fransa’ya ve Almanya’ya dek dolaşır. Gezginlik dönemi bundan sonraki çoğu yapıtında izler bırakmıştır.

1934’te ilk öykü kitabı More Pricks Than Kicks’i 1935’te İngiltere’de yaşayan İrlandalı bir gencin deneyimini dile getirdiği Murphy adlı ilk romanını yazar. 1937’de Paris’e yerleşmeye karar verir ve savaş ve sonrası yıllarda üssü haline gelecek olan dairesini edinir.

İlk romanı Murphy’nin İngiltere’de yayımlandığı 1938 yılında Beckett, kendi yazdıklarından fırlamışa benzeyen bir olayla karşılaşır. Beckett, ondan para almak isteyen bir kabadayı tarafından bıçaklanır. İyileştikten sonra cezaevindeki saldırıyı görmeye gidip ona neden kendini bıçakladığını sorduğunda Beckett’in aldığı yanıt ise “Bilmiyorum, efendim.” olur.

Beckett’in ilk yapıtlarını oluşturduğu dönemde gerçekçi edebiyatın öngördüğü katı kurallar ve karakter çizimi anlayışı sorgulanmaktaydı. Büyük yazarların hep aynı yapıtı yazdıklarını öne süren Proust’un ‘dil kullanımı’ bağlamındaki titizliğini benimseyen Beckett otuz bir yaşındayken, Axel Kaun’a yazdığı mektupta şöyle diyordu: “Dili ortadan kaldıramayacağımıza göre, hiç değilse dilin saygınlığını zedelememek için elimizden geleni yapmalıyız.” Beckett için yazmanın işlevi, daha önce yazılmış olanlardan kaçınmak, dilin tükenme noktasına gelmesini engellemektir. Beckett, tüm yazma serüveninde bu amaç için çabaladı. Yapıtlarını İngilizce ve Fransızca olarak

yazması ve kendi yapıtlarını bir dilden diğerine çevirirken yaşadığı ‘yaratıcılık’ süreci, dili ‘yenileme’ yolunda ortaya koyduğu yoğun emeğin kanıtıdır.

Proust ve Joyce‘ un etkisiyle, sanatı tehdit eden en büyük tehlikenin ‘tanıdık’, ‘alışılagelmiş’ kalıplar olduğuna inanan Beckett, yapıtlarıyla okur ya da seyircinin ‘beklentileri’ne karşı bir direniş gerçekleştirmekteydi.

II. Dünya Savaşı sırasında Fransız Direniş Örgütü’ne katılan Beckett, 1942’de Gestapo’dan kaçarak Güney Fransa’da saklanır. Burada kaldığı üç yıl boyunca çiftlikte çalışırken son roman olan Watt’ı oluşturur. Savaş bittikten sonra İrlanda Kızıl Haç Birimine katılır ve savaştaki hizmetlerinden dolayı ona Direniş Madalyası verilir. Ölümün gölgesinde güçlkle geçen zor savaş yıllarından sonra, 1945 sonbaharında Paris’ teki evine dönüşü önemli yapıtlarını art arda yazdığı en verimli dönemi olur. Oyunlarından Eleutheria, Godot’yu Beklerken, Oyun Sonu, romanlarından Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan, Mercier ve Camier’in yanısıra kısa öyküleri ve düzyazıları evine döndükten sonraki beş yıl içinde, Fransızca yazılmış, dönemin önde gelen yazın güçleri ve etkin isimlerinden biri olarak ününün temelini oluşturmuş yapıtlarıdır.

3.3 SAMUEL BECKETT ‘İN SANAT ANLAYIŞI ve ESERLERİ

Beckett’in şiir, öykü, roman, düzyazıları ile sahne, radyo televizyon oyunları yazarın yaşam öyküsüyle birlikte ayrılmaz bir bütün oluşturur; bu bütünün içerdiği eylemi L.A.C. Dobrez, Heidegger’in *angst* yani ‘korku ya da kaygı’ kavramı ile açıklıyor. ‘Korku, kaygı’ içinde yaşamak, varlığın sınırları içinde hapsolmuş bilincin çektiği acıyı yaşamaktır. Ronald Hayman’ın ‘bilinç oyunları’ olarak nitelediği bu eylem sonucunda ortaya çıkan yaklaşımı, Christopher Innes, Camus’nün Sisyphos Efsanesi’nde dile gelen ‘uyumsuz’ dünya görüşüyle açıklıyor: “İletişimin olanaksızlığı ve ölümün kaçınılmazlığı karşısında yaşamın anlamsızlığı.”

Beckett’in gerek kendi yaşamında gerekse yarattığı kurmaca kişilerde karşılaştığımız çevreden kopma tutkusu temelini bu görüşten alır. Kişinin kendini başkalarından farklı

kılacak bir kimlik arayışı içinde olması ya da topluma uyum sağlayarak saygın bir kişi olmaya çabalaması büyük bir yanılsamadır. Bu yüzden Beckett'in kişileri yüzeysel gerçeklerin en aza indirildiği, çıplaklaşmış bir dünyada yaşarlar.

Bu dünyaya en uygun insan tipi, toplumla tüm ilişkileri kesilmiş, bireysel olarak sahip oldukları eşyalar bile mümkün olduğunca az, bilinçleriyle baş başa kalmışlıklarını önleyecek tüm toplumsal detaylardan arınmış, uzama ve zamana bağlı olmayan, başıboş kişilerdir. Bu kişilerin en net örnekleriyle Beckett'in ünlü roman üçlemesinin ilk kitabı Molloy'da ve Godot'yu Beklerken'de karşılaşırız. Dobrez'in deyişiyle, Beckett'in insanları 'ne yok olabilecek ne tutsak olabilecek denli özgürlerdir.' Var olmak zorundadır insan; yok olursa üstünde yaşadığı yeryüzü, dünya olmaktan çıkar. Bu noktada dünyayı bir yandan var eden bir yandan da o dünyadaki yaşamını kontrol edemeyen insanın varoluş ikilemi, onu 'tanrı' olarak tanımlanabilecek 'bilinmez' le karşılaştırır. Dobrez'e göre Beckett insanların eylemi 'bilinmez' den kaçış ya da 'bilinmez' i kovalayış olarak değerlendirilebilir.

Beckett' in bireysel yazma serüveni ve yarattığı insanlık söylemi, kalıplaşmış anlatım biçimleriyle sınırlı yasal edebiyattan kopuşla başlar. Yapıtlarda karşılaştığımız içerik, biçim ilişkisinde de ve yazma eyleminde de aynı tutarlılıkta bir arıtma, süreciyle karşılaşılır. Beckett'in kişileri hem fiziksel varlıklarının etki alanından çıkarak bilinçlerinin eylem alanına geçer, hem de içinde biçimlendirdikleri durumlar ve olaylar yalınlaşmaya başlar; dil sadece gerektiğinde kullanılır, bu süreçte tümceler tümceciklere, sözcüklere, ünlemlere dönüşür.

Beckett'in anlatı dilinden tiyatro diline geçişi, bu zamana kadar içerik biçim bağlamında benimsediği sanat anlayışıyla doğrudan orantılıdır: 'Anlatılacak hiçbir şey olmayışının, hiçbir anlatım yolu bulunmayışının, anlatma gücü ve anlatma isteği olmayışına karşın, anlatmanın zorunlu oluşunun anlatımı.' Tüm yüzeysel gerçeklerin dışlandığı, insanın gerçek benliğinin tanımlanamadığı bir dünyanın anlatımında biçim de içerik de en aza indirgenerek anlatılmalıdır. Beckett'e yapıtlarının çoğunu neden Fransızca yazdığı sorulduğunda verdiği cevap; Fransızca'da üslupsuz yazmanın daha kolay olduğudur. Ana dilinde yazan bir yazarın biçimin kusursuzluğu için gösterdiği uğraşma eğiliminin yerini, başka dilde yazan bir yazarın anlatımını olabildiğince süssüz, yalın, duru olması

için uğraşması alır. Bu Beckett için okurun otomatikleşmiş algılama biçimini bozacak yoldur.

Beckett tiyatrosunun biçimi, sahneye imgeler dünyasındaki yaşantıların konmasıyla oluşturulur ve bu biçimsel yaklaşım, söylenenlerin biçim özellikleriyle tutarlıdır. Dışarıdaki hayatın yapay gerçekliğinin dışlanmış olduğu Beckett tiyatrosunda, karakter bireysel konumunu kaybetmiş, dış çatışmalardan kaynaklanan eylemlerin yerini sonsuz bir durağanlık almıştır. Sahne uzamı oyunda ihtiyaç olan şeyler dışında boştur; bu boşlukta yer alan merdiven, ip, çöp bidonları, ipler seyircinin imgelemine harekete geçirip, simgesel anlam boyutlarına açılır. Beckett'in oyunlarında ışık, bant ya da megafon gibi bazı teknolojik araçlar da özellikle kısa oyunlarında belli anlamlar üretmek üzere bir rol kişisi olarak kullanılır. Beckett, seyircinin beklentisini öteye taşıyacak, karşı oyunlar yazarak yeni bir tiyatro şiirine ulaşmayı hedefler. Yazarın kendini tekrar etme riskinden kendini koruyarak her oyununda yeni bir anlatım tekniği oluşturur. Yazımı bitmiş bir tiyatro oyunu onun için bitmiş sayılmaz, oyunların yönetim aşamasında da metni sık sık değiştirerek, yeni bir dile ve anlatım boyutlarına ulaşma yolundaki arayışı sahne üstünde de sürdürür.

Beckett, 'Oyun Sonu' adlı oyununun Frankfurt'ta sahnelenişi sırasında "Tiyatro benim için şu nedenle değerlidir. Kendi kuralları içinde işleyen küçük bir dünya oluşturur; toplu satranç tahtası üstünde olduğu gibi 'oyun' kurarsınız." demiştir.

İlk tiyatro oyunu 1947'de yazmış olduğu Eleutheria olmasına rağmen Beckett tiyatrosu, roman 'Üçlemesi' nin kişilerinin ulaştığı en aza indirgenmişlik aşamasının sahnede görsel işitsel boyut kazanmasıyla; yani 1953'te 'uyumsuz tiyatro'nun en ünlü örneği sayılan Godot'yu Beklerken'in kamuoyu önüne çıktığı dönem oluşur. İnsanın yeryüzündeki yerini ve işlevini sorgulayan Godot'yu Beklerken oyunun başkışileri Didi ve Gogo, her akşam ıssız bir yol kenarında buluşur ve oyun boyunca gelmeyecek olan Godot'yu beklerler. Ancak Godot'nun kim olduğu bilinmez; oyun boyunca onun gelmesini hem çok isterler hem de ondan korkarlar. Didi ve Gogo'nun varoluşu 'Godot'yu beklemek' üzerine kuruludur. İngilizce olarak okunduğunda 'Godot' tanrıyı da çağrıştırmaktadır. Godot'yu Beklerken'in Amerikan yorumunu yönetecek olan Alan Schneider, Beckett'e Godot ile kimi ya da neyi anlatmak istediğini sorduğunda

“Bilseydim oyunda söylerdim.” yanıtını almıştır. Godot, oyun boyunca gelmeyeceği için bilinmezliğini sonuna dek korur.

Onun gelmeyişi umudu ayakta tutar ve onu beklemekten vazgeçmez; ‘Beklemek’ insan yaşamındaki en temel eylem olduğu içindir ki bu oyun her kesimden seyirciyle buluşabilmiştir.

Beckett’in söz ile hareketi birbirine ters orantılı bir şekilde dengelendiği oyunları vardır; Godot’yu Beklerken, söz ve hareketin eşit düzeyde kullanıldığı oyunlardan biridir. Estragon ve Didi, hareket ettikleri düzeyde konuşur, konuştukları ve hareket ettikleri düzeyde de susarlar. Eylemleri birkaç hareketle sınırlı olan Pozzo ve Lucky ise konuşmaya başladıkları gibi hiç susmazlar.

Beckett’in 1954-56 yılları arasında yazdığı Oyun Sonu kişilerin sahne üstündeki hareketlerinin daha da sınırlandığı, sadece ‘eylem’ in değil, ‘hareket’ in de gitgide ortadan kalktığı bir oyundur. Oyun kişileri bedenlerinin bir kısmını yitirmeye başlamış ve çöp tenekelerine tıklımış bacaksız gövdelere indirgenmiştir. Oyun Sonu’nda insanı bedeninden soyutlama işlemi de başlamıştır. Beckett tiyatrosu ‘görsel’ düzeyde daha yoğun bir sahne anlatımına ulaşmakta, ‘görüntü’ yavaş yavaş ‘söz’ ün yerine geçecek anlam boyutları kazanmaktadır.

Beckett’in daha sonra insan sesi ile insan görüntüsünü birbirinden ayırdığı görülür; 1956’da, sözsüz oyunlar ve radyo oyunları yazmaya başlamıştır. Beckett’in sözsüz oyunlarında sahnede gösterilen evrene isteği dışında fırlatılmış olan insanın varlığına ‘eylem’ yoluyla anlam vermeye çalışması ve bunu başaramayı anlatılır. Sözsüz Oyun I ve Sözsüz Oyun II’ de Beckett, insanın özünü araştırma yolunda insanı en aza indirgemektedir. 1960’ta yazdığı Soluk oyunu ile insan görüntüsü de yok olmuş, geriye sadece ışık ve ses kalmıştır. Beckett, insanı sadece görüntü yoluyla sergileme eylemini sonraki yıllarda televizyon ve sinema için yazdığı senaryolarda da sürdürür. 1958’de yazdığı Krapp’ın Son Bandı, Beckett’in sözsüz oyun ve radyo oyunu yazma yolculuğundan biçimsel olarak etkilenen oyunlarından ilkidir. Bir kısmı sessiz bir oyun kişinin (Krapp’ın) eylemleri, bir kısmı da ses bandından dinlediği kayıtlardan oluşur. Krapp’ın ağzından çıkanlar on beş sözcük, tümcecik ve tümceyle sınırlıdır. 1960’ta üçüncü ve son uzun oyunu Mutlu Günler’i yazdıktan sonra, gerek sahne gerekse

televizyon için yazdığı oyunlarda oyun metnini en aza indirgeyerek, daha teatral anlatım biçimlerine yönelir.

Beckett'in tiyatro için yazdığı oyunların giderek kısaldığı, karakterin ortadan kalktığı, kişilerin grotesk bir konum kazanarak kavanoz, küp içine tutsak edilmiş gövdelere, yalnızca sese; hatta bu sesi çıkaran ağıza indirgenerek, görsel işitsel düzeyde yalnız bireysellikten değil, bilinç beden bütünlüğünden de yoksun bırakıldığı görülür. Kişilerin sahne deneyimi, bir zamanlar 'dram' yaşayabilecek durumda olmaları ve o zamanları anımsamalarıyla sınırlıdır. Anımsamaya çalışmaları dışında eylem yapmaları söz konusu değildir. 1961-63 yılları arasında yazılmış 'Oyun' (Play), 1965'te yazılmış olan Gidip Gelme (Come and Go), 1970'li yıllarda yazılmış Ben Değil (Not I), 1975'te yazılmış O Zamanlar (That Time), 1979' da yazılmış Bir İç Söyleşim Parçası (A Piece of Monologue) bu bakış açısıyla yazılmış kısa oyunlarından.

Beckett, 1960 yılı itibariyle yazmış olduğu kısa oyunlarda, sahnede oluşturulan parçanmış imgeler bir yandan insanın duyarlılığına ışık tutarken, bir yandan da alışlagelmiş anlamda karakter oluşturma düşüncesine karşı çıkar. Sahne olayının yarattığı boşlukların seyircinin imgelem gücüyle doldurması amaçlanır.

3.4 ABSÜRD TİYATRO

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına 'absürd tiyatro' adı verildi. Absürd tiyatro ilk olarak Fransa'da yaygınlık kazanmıştır.

'Absürd' aslında müzikal bağlamda 'armoniden yoksun' demektir ve bu sebeple sözlükte 'Bir kural ya da nedene bağlı olarak uyumdan yoksun, uyuşmaz, usa yatkın olmayan, mantıksız' olarak tanımlanır. Sözlük anlamıyla absürd, us dışı, saçma demektir. Us dışı kelimesi bilinçaltının uyurgezerlere özgü bir otomatizm içinde ortaya döküldüğü sürrealizmi (gerçeküstücülük) anımsatır; ancak böyle bir otomatizm absürd tiyatrodaki söz konusu değildir, tam tersine, eleştiren, sorunları deşen onların özüne giden, bilinçaltının derinliklerine indiği zaman da onu gün ışığına çıkarmaya çalışan bir akılcılıkla, bilinçli bir tutumla karşılaşırız. Uyumsuz tiyatro yazarları, günlük yaşam düzeyinde oluşan gerçekler üzerinde dururlar ve seyircinin dikkatini her zaman

yaşamdaki bir uyumsuzluğun üzerine çekerler; gerçeklik düzeyinde alışkanlıkların, gelenek ve törelerin dondurduğu kalıplarla yaşam arasındaki uyumsuzluk söz konusu olan.

Absürd Tiyatroda sözü edilen uyumsuzluğu Martin Esslin ise Ionesco'nun deyiimiyle şöyle açıklar: "Absürd amacı olmayandır... Dinsel, metafizik ve deneyötesi köklerinden kopmuş; onun bütün eylemleri anlamsız, absürd, yararsızdır." "İnsanlığın dramının absürdlüğüne karşı duyulan bu metafizik üzüntü" yaygın anlamıyla Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, Jean Genet, , Harold Pinter, Edward Albee gibi yazarların oyunlarının başlıca konularıdır.

Absürd tiyatronun belli ilke ve kuralları yoktur. Bu akım içinde değerlendirilen tüm yazar ve yönetmenlerin kendine özgü bir deyişi, bir biçemi vardır. Her biri kendi dünyasına kapanmış, başkalarından kopuk, yalnız, bir dışlanmış birey olarak görür kendini. Konu ve biçemlerine kendi kişisel yaklaşımları vardır. Bu yazarların içinde kendi istemleri dışında belirginleşen bazı ortak özellikleri, çalışmalarının batı dünyasındaki çağdaşlarının düşünce ve duygularını, merak ve endişelerini en duyarlı biçimde gösterip yansıtmalarına bağlanabilir. Martin Esslin, 'Absürd Tiyatro' adlı kitabında bu akım içinde değerlendirilen yazarların yapıtlarının kitlelerin tutumlarının temsilcisi oldukları anlamına gelmediğini belirtir:

"Bizim çağımız, diğerlerinin çoğundan daha fazla bir geçiş çağı olduğundan şaşırtıcı ölçüde tabakalaşmış bir görünüm sergilemektedir. Ortaçağ inançları hala on sekizinci yüzyıl milliyetçiliği ve on dokuzuncu yüzyıl ortası Marksizmi tarafından sahiplenilmekte ve üstü örtülmekte; tarih öncesi tutuculuğun ve ilkel boyların inançlarının volkanik patlamasıyla sarsılmaktadır. Çağın kültürel dokusunun bu parçalarının her biri kendi sanatsal anlatımını bulmaktadır. Ama absürd tiyatro, bizim zamanımızı en gerçek biçimiyle gösterdiği düşünülen tutumun bir yansıması olarak görülebilir." (Esslin1999, s.24)

Absürd Tiyatro, daha önceki öncü, deneyci akımlardaki gibi özgürlüğü ve insan haklarını savunan yaşam anlayışına benzemez; kötümser ve eylemsizdir; onda umarsızlık hakimdir.

Dünyanın trajik olduğu kadar komik olan saçmalığını onaylamıştır. Amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır.

Absürd tiyatro yazarlarının birbirinden farklı amaç ve üsluplarla yazdıkları halde gösterdiği bazı ortak özellikler ışığında saptanmış görüşler şunlardır: İnsan ölümlüdür ve bu bilgiye sahip olmasına rağmen sonsuz tutkular besler. Bu çelişki davranışlarımızı saçma kılar, bunun farkına varmak ise acı verir. Evren bir kaostur; usa yatkın bir düzen yaratmaya çalışmak; yaşamımızın ve davranışlarımızın bir amacı olduğunu varsaymak bir aldatmacadır. Bunun için iyimser çabalar kuşku uyandırır. İnsanlar arasında bir iletişim yoktur; bu anlamda konuşma anlamsız bir gevezeliktir. Konuşmalarda söz ve anlam birbiriyle çelişir; konuşma anlamı açıklamaz, gizler. Bilinçaltı gerçeklerden kopup gelen sayıklamalar, çağrışımlar; mantıklı konuşmalardan çok daha anlamlıdır. İnsanlar birbirine yabancılaşmıştır. Totaliter rejimlerin hakim olduğu yeryüzünde toplumsal ilişkiler yok olmuştur. İnsanların birbirlerine hissettikleri şey korku, kuşku ve güvensizliktir. Toplum ilişkilerinde geçerli olan zorbalıktır ve insanın özünde var olduğu düşünülen değerler yitmiştir ve böyle bir toplumda o değerleri yaşatmak olanaksızdır. Gerçek sayılan her şey bir aldatmacadır. Düşünce tembeli olduğumuzdan bununla yüzleşmek istemeyiz. İnsan ancak gerçeğin usdışı olduğunu tanıdıktan sonra varoluşun bilincine varabilir.

Absürd Tiyatro, gerçeği mantıklı, değişmez bir düzen ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü olarak değil, anlaşılmayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak görür ve bu uyumsuzluğu da geleneksel uyumların düzenini bozarak sahneye getirilebileceğini kabul eder.

20. yüzyıl insanının sorununu somutlaştırarak, sahnede göz önüne sermek isteyen uyumsuz tiyatro yazarlarını geleneksel tiyatroya içeriğini veren öyküler ilgilendirmez; bu yüzden öykü kişilerini bir kalıba girerek, onları öykünme yoluyla canlandıran

oyuncu tipleri de yoktur. Tipler, belli bir zaman süreci içinde gelişen olayların kişileri değillerdir, toplum ilişkilerinden soyutlanarak birey olarak çıkarlar karşımıza. Uyumsuz tiyatro yazarlarının her biri kendine özgü seyirlik bir dünya yaratır.

Uyumsuz tiyatronun dünyası öznel bir dünyadır; ancak kişiselliğe düşmeyen bir özneliktir bu. Psikolojik düzeyin ötesindeki temel davranışlardır söz konusu olan. Seyirci başta bu dünyayı yadırgasa da sonrasında kendi gerçekliğini bulur ve kendisiyle hesaplaşmak zorunda bırakılır.

Bu biçimiyle absürd tiyatro dilin gücüne dayanan geleneksel tiyatronun etkisinden kurtulur. Yazının vazgeçilmez anlatım aracı olan dil, uyumsuz tiyatro yazarları açısından gerçekten kopmuş, yazınsal kalıplar içinde boğulan bir düşüncenin ürünüdür. Bu yüzden absürd tiyatrodaki dil, yalnız bir parodi konusudur ve dolaysız bir anlatım olarak kullanılmaz. İmgeler, simgeler ve tipler ağırlık kazanırken, bir takım anlamsız kalıplara dönüşerek, gerçek işlevini yitiren dilin sınırları gösterilir.

20.yüzyıla kadar tiyatronun önem verdiği her tür anlatım aracı yıkılır: konu, olaylar, karakterler ve kahraman tipleri, yazınsal anlatım ve dile değin her şey. Geriye insanın soyutlanamayacak olan varlığı, her türlü değer yargısından sıyrılmış, çıplak ve somut varlığı kalır ve absürd tiyatro salt tiyatro olarak kendini var eder. Uyumsuz tiyatrodaki oyunun oyun olduğunu unutturan yanılsama, dördüncü duvar imgesinin yıkılması ile ortadan kalkar. Artık seyirci de oyuna dahil olur; böylece seyir yeriyle seyircinin de aktif olduğu bir ilişki kurulur.

4. BİREYDEKİ EYLEMSİLİK HALİNİN ANTON ÇEHOV VE SAMUEL BECKETT OYUNLARINDAKİ KADIN KARAKTERLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

19. yüzyılın ikinci yarısında romantiklere karşı bir tepki başlamıştı. Masal dünyasından yola çıkan romantiklerin tersine, güncel yaşam içinde küçük insanın sorunları ön plana geçiyordu. Klasik tiyatrodaki olayların akışına yön veren kahraman tipinin yerini, olayların sürüklediği edilgin insan alıyor. Bühner, 'ipleri bilinmedik güçlerin elinde kuklalarız biz' diye yazar. Strindberg, klasik tiyatronun değişmez karakterlerini eleştirir ve '...kendi doğasıyla belli bir uyum içinde olan ya da hayatta belli bir rolü benimseyen, kısaca aynı kalan, bir değişikliğe uğramayan tipe, karakter deniliyor... Karakter buysa benim figürlerimin karakersiz olduklarını söyleyebilirim...' der. Bir türlü eyleme geçemeyen, içine dönük insan tipinin roman türündeki en güzel örneği Gonçarov'un 'Oblomov' udur. Daha da gerilere gidilirse ruhun ancak oturarak ve dinlenerek bilgeliğe kavuşacağı inancında olan Dante'nin İlahi Komedyası'ndaki Belaqua'yı da örnek gösterebiliriz.

Çehov'un ve Beckett'in oyunlarında da eylemsizlikle karşılaşırız. Aralarındaki bu benzerlik dikkat çekicidir. Çehov ve Beckett benzer dünyalara sahip iki yazardır. Gerçekliğini 19. yüzyılın ikinci yarısı Rusya'nın içinde bulunduğu toplumsal koşullardan alan Çehov da 20. yüzyıl kaosunun içinden insanın var oluş hikayesini yazan Beckett de donmuş, durgun bir dünyayı yansıtır. Bu dünyalarda eyleme geçemeyen ve sadece boş boş konuşan kişiler vardır.

Dilin insanlar arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkması ve konuşmanın monoloğa dönüşmesi, Çehov yapıtlarının temelini oluşturur. Çehov kişileri karşılıklı konuşma görünümünü altında, aslında birbirlerini dinlemeyip kendi kendilerine konuşurlar. Çehov yaşamın sona ermeyen tekdüzeliğini, sözün sık sık sessizlikle kesildiği bir anlatım ortamında kusursuz bir şiirsellikle kurar.

Onun oyunlarında sözün kesildiği sessizlik anları zaman zaman gerilim barındırır da dramatik olanı ön plana çıkarır; çünkü sessizlikler söylenmeyenin yükünü taşır.

Hareketsizliğin ve suskunluğun tiyatrosunu yazmış olan Beckett'in insanları da suskunluk içindedirler, birbirlerine söyleyecek hiçbir şeyleri kalmamasına rağmen robot gibi konuşurlar. Onun oyun metinlerinin ve sahne olayının devinimi bir oranda söz ile suskunluğun çatıştığı aşamalarda meydana gelir. Beckett tiyatrosunda da söz, karşılıklı konuşma biçimindeymiş gibi görünse de her zaman iç söyleşim niteliği taşır. Oyun kişilerinden her biri kendi bilinç oyununu oynadığı için söyleşim denebilecek konuşma parçalarında bile, sıradan tepkiler dışında iletişim oluşmaz; duygularsa söylenen de değil, söylenmeyen de saklıdır. Örneğin; Godot'yu Beklerken'de sonsuz bir bekleyiş içinde olan Gogo ve Didi'nin sürdürdükleri konuşma oyunu bilinçlerinin sesini duymamak içindir; susarlarsa kendi varlıklarından şüphe edeceklerinden bu oyuna devam ederler. Konuşarak yalnızlıklarını paylaşan Gogo ve Didi aslında birbirini dinlemezler; kendi düşüncelerine dalmışlardır; bu sebeple çoğu zaman aralarında iletişim gerçekleşmez.

Çehov'un oyun kişilerinin eylemlerini ateşleyen dürtülerin başında, buldukları yerden uzaklaşmak ve büyük kentlere gitme isteği gelir. Onlar içinde buldukları zamanın öncesini özlerler ya da sonrasında yaşamayı arzularlar. Buldukları yerden uzaklaşma istekleri, dışarıdaki tehlike korkusuyla çelişir. Yaşadıkları ev, çiftlik hem sevgiyle bağlı oldukları koruyucu çevredir onlar için, ki bu çevreden koparılmak istemezler, hem de bu çevreyi kısıtlayıcı bir çember olarak görür, bu çemberi aşacak güçleri olsun isterler. Uzun ve zaman konusunda bir daralma ve sıkışmışlık olurken, düşlerde yaşanan bir genişlik, bir açılma görülür; bu iki uzam ve zaman arasındaki bocalama ve eyleme geçememe hali, bir 'aşamama, anlayamama' bunalımını üretmiştir.

Beckett, zaman uzam koşullarıyla sınırlı bir toplumsal kimliğe bağlı olmayan, neredeyse soyut karakterlerle çıkar tiyatro yolculuğuna. Çehov'da görülen eyleme geçememenin, özgür olamamanın bunalımı, Beckett'de yoktur; çünkü eylemin hiçbir anlamı kalmamıştır; Godot'yu Beklerken oyunundaki Vladimir ve Estragon'un tek eylemleri beklemektir; ama neyi, neden beklediğini bilmeden beklemek. Oyunun temel devinimini oluşturan 'bekleme' eylemi kişileri edilgen bir konuma itmektedir.

Bekleme eyleminin buruk hikayesi, Mutlu Günler oyununun Winnie'sinde de görülür. Winnie de küçük oyunlarla hayatı katlanabilir kılar kendine.

Absürd Tiyatro kitabının yazarı Martin Esslin, beklemeyi, sürekli değişim olan zaman eylemini yaşamak olarak görür; öyleyken gerçek bir şey meydana gelmediği için, bu değişimi kendi içinde bir yanılsama olarak değerlendirir.

Çehov'un oyunlarındaki geçmişi özleme, geleceği arzulama hali karakterlerinin düşünceleri ve değerlendirmeleriyle belirginleşir. Mutlulukla yaşadıkları Moskova'dan bir taşra kentine taşındıktan sonra farklılaşan hayatlarına uyum sağlamaya direnen ve hep Moskova'ya dönme özlemiyle yaşayan üç kız kardeşin büyük hüznünü anlatan Üç Kızkardeş oyununda geçmiş, şimdiyi ve geleceği yönetir ve kişinin eyleme geçmesine engel olur.

Vişne Bahçesi'nde geçmiş zaman, 87 yaşındaki uşak Firs'in ağzından şöyle belirtilmiştir;

“Bizi serbest bırakan yasa çıktığıdaysa, ben artık oda hizmetçilerinin başındayım. O zaman serbest kalmak istemedim, efendilerin yanında kaldım.” (Çehov2014, s.425)

“Köylü efendisini, efendi köylüsünü bilirdi o zaman; şimdi her şey karmakarışık oldu, hiçbir şey anlaşılıyor.” (Çehov2014, s.425)

Serflere özgürlük verildikten sonra bu özgürlüğü kullanmayıp efendilerine hizmet etmeye devam eden ve oyunun sonunda evin odalarından birinde kilitli kalıp, efendileri tarafından unutulmuş, vişne bahçesiyle birlikte geçmişe gömülen Firs ile ruhunu ve emeğini zorba güçlerin ya da sistemlerin kullanımına düşüncesizce sunan, sonra da yarattığı canavarın kölesi durumuna gelen Lucky benzeşmektedir.

Samuel Beckett'in insanları da geçmişe dönmek ister; ancak bellekleri iyi durumda değildir, geçmişe dair hatırlanan şeyler paramparçadır. Bu yüzden geçmişe dile getirmeleri imkansızdır. Karakterin yok olup ses ve görüntü imgelerine geçişin

yaşandığı Krapp’ın Son Bandı’nda teypten gelen bant; Oyun ‘da ise yüze tutulan spot ışık belleği yönlendiren ve anlatmaya çağırın öğelerdir. Bu noktada anımsanmayan da gerçek değildir. Beckett’in, konuşmak dışında tek eylemin bir süreliğine dışarı çıkmak olduğu Come and Go (Geliş Gidiş) adlı oyununda tıpkı çocuklarındaki gibi yan yana oturup birbirlerinin ellerini tutarak sevgiyi düşleyen Vi, Ru ve Flo adlı üç kadının hikayesi, Çehov’un Üç Kızkardeşi’ndeki Olga, Maşa ve İrina’nın hikayesiyle benzeşmektedir.

Çehov’un insanları için yaşamları anlamını yitirmişti. Sevdikleri, bağlandıkları bir şey kalmamıştır; bu da onları büyük bir iç sıkıntısına götürmektedir. Gelecek için yapılabilecek en güzel şeyin çalışmak olduğunu sık sık söylerler; ama bunu gerçekleştiremez; acı çekmekle yetinirler. ‘Orman Cini’nde Fyodor İvonoviç, ‘Hayatımız hiç bu kadar can sıkıcı olmamıştı sanırım.’ diyen Voynitski’ye Sırbistan’da gönüllüken, Yüzbaşı Kaşkanizi’yle birlikteken yaşadığı can sıkıntısını anlatır:

“Yüzbaşı Kaşkanizi de yanımda... Artık konuşacak tek bir sözümüz kalmamış; gidilecek yer, yapılacak iş yok. İçki desen, ne mide kalmış, ne kafa, düşüncesi bile bulantı veriyor. Yani azizim öyle bir can sıkıntısı ki, sanki sehpadasın; yağlı ilmek boynuna geçirilmiş, yolu yok, kuyruğu titretiyorsun! Engerekler gibi oturmuş, dik dik birbirimize bakıyoruz... Bir o bana bakıyor, bir ben ona... Sonra bir ben ona bakıyorum, bir o bana... Böylece nedensiz bakışp duruyoruz. Saatler, birbirini kovalıyor, biz hababam birbirimize bakıyoruz. Birdenbire durup dururken kılıcını çektiği gibi üstüme saldırmaz mı seninki! İşte insanlar kimi zaman ne kadar ahmaklaşabiliyorlar.”
(Çehov2014, s.133-134)

Vanya Dayı oyununda Sonia, can sıkıntısından boğulduğunu söyleyen Yelena’ya can sıkıntısı ve tembelliğin bulaşıcı olduğundan bahseder. Martı’da Arkadina köy hayatının sıkıcılığını şöyle dile getirir:

“Ah, řu köy hayatının sevimli can sıkıntısından daha sıkıcı ne olabilir? Sıcak, sessizlik, kimse parmağını kıpırdatmaz, boyuna felsefe yapar.” (Çehov2014, s.267)

Can sıkıntısının diğer ucunun acı çekmek olduğunu düşünen Beckett, Proust incelemesinde can sıkıntısını, yaşamın anlamsız olduğunu düşünen bireyin varoluşsal sancısının dilsel ifadesi şeklinde açıklar. Godot’yu Beklerken’de Gogo ve Didi’nin oynadığı bekleme oyunu bir taraftan iç sıkıntılarından beslenir.

Çehov’da da Beckett’de de mutsuzluk duygusu, mutluluk kelimesi kullanılarak açık edilmiştir. Üç Kızkardeş’te defalarca mutluluk kelimesi kullanılmasına rağmen sadece iki kez mutsuzluktan bahsedilmiştir. Vişne Bahçesi’ndeki Anya çevresinde çözemeyeceğini düşündüğü sorunlarla karşılaştığında çevresindeki güzellikleri vurgulayarak, o durumun üstesinden gelmeye çalışır. Birçok durumda “Ne güzel...” yorumunu yapar. Anya’nın oynadığı mutluluk oyunu ile Mutlu Günler’deki Winnie’nin oynadığı oyun benzerdir. Aynı şekilde Üç Kızkardeş’teki Kuligin’in ‘mutluyum ben, mutluyum ben, mutluyum’ ifadesiyle ile Winnie’nin ‘yine mutlu bir gün’ ifadesi ikisinin de oynadığı evlilik oyununun benzerliğini göstermektedir. İki de içinde buldukları duruma katlanabilmek için mutluluk içeren bu tümceleri söyleyerek bilinçlerini bastırmaya çalışırlar. Beckett’in Mutlu Günler oyununda, mutluluğun olmadığı anlatılır.

İnsanlar içinde mutlu olacakları düşler kurarlar. Gerçekleşemeyen düşler, mutsuzluğu sonrasında da umutsuzluğu doğurur. Vanya Dayı oyununda karşılıksız kalan aşkının hayal kırıklığı içindeki Sonia oyun sonunda hiçbir şeyin değişmeyeceğini görür. Tüm mutsuzluğu ve umutsuzluğuna rağmen ağzından çıkan cümleler şöyledir:

“Ne yapabiliriz? Yaşamak gerek! (Sessizlik) Yaşayacağız Vanya Dayı. Çok uzun günler, boğucu akşamlar geçireceğiz. Alın yazımızın bütün sınavlarına sabırla katlanacağız. Bugün de, yaşlılığımızda da, dinlenmek bilmeden başkaları için çalışıp didineceğiz. Ecel saati

gelip çatinca da uysalca öleceğiz ve orda, mezarın ötesinde, çok acı çektik, gözyaşı döktük, çok acı şeyler yaşadık diyeceğiz... Ve tanrı acıyacak bize ve biz seninle, canım dayıcığım, parlak, güzel, sevimli, bir hayata kavuşacağız ve buradaki mutsuzluklarımıza sevecenlikle, hoşgörüyüyle gülümseyeceğiz ve dinleneceğiz... İnaniyorum buna dayıcığım, bütün kalbimle tutkuyla inanıyorum... Dinleneceğiz!’’ (Çehov2014, s.240)

Martı’da Treplev’in kendini öldürmesi, Nina’nın ona karşılık vermemesi bir yana kendi geleceksizliğinin de farkına vardığı bir umutsuzluk ortamında gerçekleşir. Krapp’in Son Bandı’nda umudun artık var olmadığını anlatan Krapp’in teybinden çalan son cümleler ise şunlardır:

‘En güzel yıllarım geçmişte kaldı. .Bir mutluluk olasılığının var olduğu zamanlar. Ama artık geri gelmelerini istemem. Şimdi bendeki bu ateşle geri dönsünler istemem. Hayır, artık istemem.’ . (Beckett1993, s.64)

Çehov’un oyunlarında insanlar ruhsal yoksunluklarını, hastalıklarının arkasına saklanarak gizleme yoluna giderler. Bu hastalıklar, onların dikkati üstlerinde çekmek için de kullandıkları da bir araçtır. Çehov, Vanya Dayı’da doktor karakterindeki Astrov’a hastalıkların artışı ile toplum yapısındaki bozulma arasında bir ilişki kurdurtur. Çehov’un bu tespiti Beckett’in düşüncesiyle örtüşür. Ancak Beckett, oyunlarında bu hastalık kozunun oynanmasına mücadele etmez. Örneğin; Godot’yu Beklerken’de insanı bölüştürmüştür. Vladimir zihinsel, Estragon fiziksel tarafıdır insan varlığının ve onlar ancak birlikte bütünü oluştururlar, birbirlerinden ayrılamazlar. Beckett hastalıkların arkasına gizlenebilen insan bedenini oyunlarından çıkarır; öncelikle çeşitli hastalığı, sakatlığı olan kişilerin eylemini kısıtlamakla başlar ve sonrasında başa, sese kadar indirger. Beckett, bireyin özüne dair yoksunluğunu, simgesel bir düzlemde anlatır.

5.SONUÇ

Rus insanına olduğu kadar insan doğasına da eleştirel gözle bakmayı başaran Çehov 19. yüzyıl Rusya'sının gerçekliğinden hareketle oluşturduğu oyunlarıyla, 20. yüzyılın başkaldırı yazarı Beckett ise insan varoluşunun tüm uzam ve zamanlarını kapsayan yapıtlarıyla günümüze ışık tutmuşlardır.

Farklı yüzyıllarda yaşamış olmalarına rağmen oyunlarında kurguladıkları donuk durgun dünyalar ve kişilerin eylemsizlikleri, referanslarını insanın parçası olduğu toplumun ve daha da dışarı çıkarsak dünyanın gerçeklerinden almıştır. Devamlı ve giderek daha da hızlı gelişmekte olan dünya, gelişme kelimesinin içerdiği manadandır ki, olumlu anlamlar çağrışırsa da insandan ve insan ilişkilerinden çok şey götürmüştür ve götürmeye de devam etmektedir. İnsan her zaman bulunduğu ortamla etkileşim halindedir. Gördüğü, dokunduğu, solunduğu, duyduğu her şey insana nüfuz eder, onun düşünce ve davranışlarında somutlaşır.

İnsan, doğadan kopup uzaklaştığı andan itibaren içinde bulunduğu - ne büyük çelişkidir ki kendi yaratmıştır- yapay dünyadan etkilenmiş; bu yapaylık onun kendiyile, çevresiyle ve dünyayla olan ilişkisini kısırlaştırmıştır.

Kendine ve çevresine yabancılaşmış, iletişim kuramayan, büyük belirsizliğin içinde mutsuz ve umutsuz bugünü yaşayan insan, 21. yüzyılda hem kendinden hem de insandan daha da uzaklaşmakta, tatminsizliği ve mutsuzluğuyla başedebilmek için her geçen gün daha da güçlenen teknolojiye ve onun araçlarına sarılmakta ve tıpkı Çehov oyunlarındaki gibi sorumluluk alıp eyleyememekte ve tıpkı Beckett'in oyunlarındaki gibi kendini küçük, küçücük oyunlarla oyalamaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Beckett, S., 1993. *Tüm kısa oyunları*. Uğur Ün (çev.), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Berman, M., 2014. *Katı olan her şey buharlaşıyor*. 17.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Çalışlar, A., 1996. *Çehov ve Moskova sanat tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Çehov, A., 2014. *Büyük oyunlar*. Atalol Behramoğlu (çev.), 7.Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Esslin, M.,1999. *Absürd tiyatro*. 3.Baskı. Ankara: Dost Kitapevi
- Fischer, E.,1968. *Sanatın gerekliliği*. İstanbul: De Yayınları
- Hauser, A., 1984. *Sanatın toplumsal tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Herman, J., 2015. *Travma ve iyileşme*. 3.Baskı. İstanbul: Literatür Yayınları
- Hobsbawm, E.,2014. *Kısa 20.yüzyıl 1914-1991 aşırılıklar çağı*. 8.Basım. İstanbul: Everest Yayınları
- İpşiroğlu, Z., 1996. *Uyumsuz tiyatrodaki gerçekçilik*. 2.Baskı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Karabulut, T.,2014. *Modern tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Nutku, Ö.,2001. *Dram sanatı*. 4.Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Nutku, Ö.,2008. *Dünya tiyatrosu tarihi-2*.İstanbul. 3.Baskı: Mitos Boyut Yayınlar
- Rıasnovsky, A. ve Steinberg, M., 2014. *Rusya tarihi*. 2.Baskı. İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Şener, S., 2008. *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. 5.Baskı. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları

Troyat, H., 1987. *Çehov yaşamı /sanatı*. İstanbul: Ada Yayınları

Yüksel, A., 2012. *Samuel Beckett tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayıncılık

Yüksel, A., 2013. *Drama sanatında sınırları zorlamak*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları



Sürelî Yayınlar

Şener, S., 1983. Anton Çehov' un oyunlarında uzam ve zaman. *Çağdaş Eleştiri Dergisi*, 22 (10), ss.4-5



Diğer Yayınlar

Hemiş Öztürk, Ö., 2007. Çehov' dan Becket' e köprü sözcükler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, [online] 23 Kasım 2007, **96**, (1) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1572.pdf> [10 Mart 2016]

Türkgil, M.K. (2005) *Avrupa güç dengesi bağlamında Rus modernleşmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Atılım Üniversitesi SBE.

Yeşil, S. (2007) *Michael Chekhov' un Konstantin Stanislavski' nin oyunculuk yöntemine yaklaşımı*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi SBE.

