

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**ABSÜRD TİYATRO VE ABSÜRD TİYATRO SONRASI
DÖNEMİN İÇİNDE YER ALAN JON FOSSE VE “OĞUL”
ADLI OYUNUNUN DRAMATURJİK ÇALIŞMASI**

Yüksek Lisans Tezi

SERKAN KARABAYIR

İSTANBUL, 2015

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI

**ABSÜRD TİYATRO VE ABSÜRD
TİYATRO SONRASI DÖNEMİN
İÇİNDE YER ALAN JON FOSSE VE
“OĞUL” ADLI OYUNUNUN
DRAMATURJİK ÇALIŞMASI**

Yüksek Lisans Tezi

SERKAN KARABAYIR

Tez Danışmanı: DEVRİM SEHER YAKUT

İSTANBUL, 2015

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI

Tezin Adı: Absürd Tiyatro Sonrasında Jon Fosse ve “Oğul” adlı oyunun dramaturjik çalışması

Öğrencinin Adı Soyadı: SERKAN KARABAYIR

Tez Savunma Tarihi:

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

Ünvan, Ad ve SOYADI
Enstitü Müdürü
İmza

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

Ünvan, Adı ve SOYADI
Program Koordinatörü
İmza

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

_____ Jüri Üyeleri _____ İmzalar

Tez Danışmanı

-

Ünvan, Adı ve SOYADI

Ek Danışman

-

Ünvan, Adı ve SOYADI

Üye

-

Ünvan, Adı ve SOYADI

Üye

-

Ünvan, Adı ve SOYADI

ÖNSÖZ

*Ayağına çarpan dalgaya takılma
Ayağın su içinde olduğu sürece
Yeni dalgalar çarpacak ayağına¹*

Romantizm dönemi, insanlığın geriye dönüş özlemi olarak bilinmektedir. Eskiye özleme ve eskide yaşama hayalidir. Bu dönemin ünlü yazarları arasında Goya, Blake, Burke, Novalis, Schelling, Beethoven gibi isimler, bu dönemim başını çekmektedirler. Resimde, edebiyatta ve felsefe de önemli isimler doğuran bu dönem sonraki yüzyılı etkileyen bir süreç olarak da karşımıza çıkmıştır. 1789 yılında yaşanan Fransız İhtilali ve sonrasında Avrupa da işçi hareketleriyle çalkalanan toplumların yenedünyayı bir türlü yeniden kuramadıkları ve sonu hüsrarla biten hareketler kendilerini garip ve bilinmeyen düşüncelere sokmuştur. 18. yy ortasında başlayan Modernizm ile birlikte hemen 20. yüzyılın daha başında başlayan sanat akımları bu alanda uğraş veren ve kendini sanata adayan kişiler, bütün bu süreçleri içselleştirip eserler yaratmaya ve yaşamlarını buna evrilmeye çalışmışlardır. Peki, bilim ve sanat bu kadar ileri noktalara ulaşırken, insanlığın neden korkunç karanlık ve kasveti kaybolmuyor. Sanırım bunu egemen sınıfların toplumları boyunduruk altında tutma çabası yatıyor. Bilim ve sanat, halka inemiyor ve hep belli bir kesimin tatmini olarak kalıyor. Bu konuda yazılar yazan ve eserler üreten birçok sanatçı elbette var ama bu ayrıksılık, toplumların ve sınıfların belirsizliği yüzyılların belirsizliği haline gelerek insanların yaşamlarını da belirsiz bir duruma sokuyor.

Çağının siyasi ve politik düşünceleri karşısında her zaman muhalif olan sanatçı, egemen sınıf ve toplum tarafından, popüler olmadığı gerekçesiyle tanınmıyor. Bu tanınmazlık sanatçıda kendine ve topluma karşı kuşku ile karışık yalnızlaştırma getiriyor. Dünyanın heryerinde bu örnekleri görmek için arada sırada çıkan gazeteler ve dergilerde şimdi ise internette kısa da olsa söz ediliyor ama genelde öldükten sonra ama bunun ayrık örnekleri de elbette var.

¹ Brecht, B., 1997. İstanbul. *Adam Adamdır*, Yılmaz Onay (Çev), Mitos Boyut Yayınları.

Jon Fosse bunlardan biridir. Fosse kendi toplumundan yola çıkarak dışlalaştırdığı evrensel temel kavramlar üzerinden eserlerini yazmaya ve çalışmaya devam ediyor. Aslında bu isimleri çok olmamakla birlikte çoğaltabiliriz ama bu tezimizin dışında kalıyor. Norveç tiyatro festivali bitiminde davet edildiğimiz bir kokteylde ünlü bir eleştirmene oyunumuzla ilgili bir soru sorulduğunda şöyle bi yanıt vermişti. “Ne olacak işte, anlaşılamayan yazar Fosse”.

Bu çalışmam, okuyucu için yalnızca bir alımlama ve göz ucundan Absürd Tiyatro ve Türkiye de daha önce hiç çalışılmamış bir çağdaş yazara bakışdır. Çağın yazarlarını anlamlandırmak ve yeniden yaratım süreçlerini deneyimlemek için küçük de olsa bir kapı aralayacağı düşüncesindeyim.

İstanbul 08.04.2015

Serkan KARABAYIR

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmam da öncelik olarak danışman hocalığımyı yapan ve özellikle bir yıl eğitim aldığım sahne pratiğinde, teorik alanda ve karakter psikolojisinde çok katmanlı oyunculuk stillerini görmemi sağlayan, Devrim Seher Yakut Hocama, tez seçimimde hiçbir kısıtlama getirmeden yeni bir konu ve oyun çalışmamı teşvik eden sevgili Hocam Ali Düşenkalkar'a, oyunculuk da farklı bakış açıları edinmemi sağlayan Nazan Kesal'a, ve hareket dramaturjisi derslerinde bana birçok katkı sağlayan Cihan Yöntem'e, tiyatro yaşamımda gerek bilimsel gerek sanatsal alanda hiçbir emeğini esirgemeyen çok sevgili hocam Dr. Çetin İpekkaya'ya, Fosse ile tanışmamı sağlayan ve düşünceleri ile her daim katkılarını sunan Tuba Ardıç'a, tezime oldukça önemli katkılar sağlayan ve Fosse'nin yeni bir oyununu Türkçe'ye kazandıran değerli arkadaşım Hilal Yılmaz'a, yazdıklarımı sürekli takip eden ve yazıya döken sevgili kardeşim Tuğba Karabayır'a, yazılarımın redaktörlüğünü yapan Behice Çağdaş'a ve son olarak bu çalışmada her zaman yanımda olan ve beni itekleyen Sanem Soğukpınar'a sonsuz saygı sevgi ve şükranlarımı sunarım.

ÖZET

ABSÜRD TİYATRO VE ABSÜRD TİYATRO SONRASI DÖNEMİN İÇİNDE YER ALAN JON FOSSE VE “OĞUL” ADLI OYUNUNUN DRAMATURJİK ÇALIŞMASI

Serkan Karabayır

İleri Oyunculuk

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Devrim Seher Yakut

April 2015, 39 pages

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı'nda, Serkan Karabayır tarafından Absürd Tiyatro ve Absürd Tiyatro sonrası dönemin içinde yer alan Jon Fosse ve “Oğul” adlı oyunu ele alınmıştır. Tiyatro da uygulanan oyunculuk yönteminin teorik anlatımı üzerine kurulu bir inceleme olan bu çalışma, geleneksel tiyatro anlayışı çizgileri göz ardı edilmeden ve farklı dönemlerde de olsa bu iki ayrı teori birleştirilerek Absürd Tiyatro ve Absürd Tiyatro sonrası dönemin içinde yer alan Jon Fosse'nin “Oğul” adlı oyunun metnine ilişkin değerlendirmeler, röportajlar, oyunun genelyapısı, karakterin analizi ve karakterlere dair yorumları içeren dramaturji çalışması, uygulama çalışması ve sonuç yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Absürd Tiyatro, Dramaturji, Karakter Analizi, Uygulama, Sonuç.

ABSTRACT

THEATRE OF THE ABSURD AND THE DRAMATURGICAL WORK OF THE PLAY THE SON AND JON FOSSE WHOM IS FROM THE PERIOD AFTER THE THEATRE OF THE ABSURD

Serkan Karabayır

Advanced Acting

Thesis Supervisor: Lecturer Devrim Seher Yakut

April 2015, 39 pages

Within the advanced acting programme, Serkan Karabayır's work is based on the theatre of the absurd and the dramaturgical work of the play "The Son" and Jon Fosse whom is from the period after the theatre of the absurd. This dissertation includes the theoretical examination of the theatre of the absurd as well as Jon Fosse -whom is from the period after the theatre of the absurd- and the interviews, criticisms, comments, analysis of the characters, comments on the characters, practice, conclusion and the structure of the play 'The Son', without underestimating the traditional theatrical approach and with combining the two different theories even though they are rooted in different periods.

Key words: Theatre of the Absurd, Dramaturgy, Analysis of the Characters, Practice, Conclusion.

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. ABSÜRD TİYATRO.....	3
2.1 SAMUEL BECKETT VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ.....	5
2.2 EUGENE IONESCO VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ.....	7
2.3 JEAN GENET VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ.....	8
2.4 HAROLD PINTER VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ.....	10
3. JON FOSSE' NİN YAŞAMI.....	12
3.1 SOSYOFOBİ NEDİR?.....	17
4. DRAMATURJİK ÇALIŞMA.....	18
4.1 OYUNUN KONUSU.....	18
4.2 OYUNUN GEÇTİĞİ DÖNEM.....	19
4.2.1 Postmodern Nedir?.....	19
4.3 OĞUL OYUNUNUN YAPISAL ÖZELLİKLERİ.....	21
4.4 OĞUL VE GODOT' YU BEKLERKEN KARŞILAŞTIRMASI.....	22
5. OĞUL OYUNUNUNDAKİ KARAKTERLER.....	31
5.1 BABA	31
5.2 ANNE	31
5.3 KOMŞU.....	32
5.4 OĞUL	32
6. UYGULAMA AŞAMASI.....	33
6.1 OĞUL OYUNUNA GİRİŞ.....	33
6.2 OĞUL OYUNUNUN SAHNE ÇALIŞMASI.....	34
6.2.1 Michael A. Chechov Tekniğine Giriş.....	35
6.3 OĞUL OYUNUNUN SAHNELENMESİ ÜZERİNE.....	36
7. SONUÇ.....	38
KAYNAKÇA.....	40
EKLER.....	43
EK 1: FOSSE OYUNU SONRASI SEYİRCİLERLE İKİ SORU İKİ YANIT....	44
EK 2: NORVEÇ TURNESİNDEN İZLENİMLER VE FOTOĞRAFLAR.....	45
EK 3: OĞUL OYUN METNİ.....	51

EK 4: VE BİZ HİÇ AYRILMAYACAĞIZ OYUN METNİ.....121

1.GİRİŞ

Bu çalışmadaki amacım, Absürd Tiyatro ve Absürd Tiyatro sonrasındaki dönemin içinde gördüğüm oyun yazarı Jon Fosse' nin 'Oğul' oyununun dramaturjik çalışmasını yapmak ve oyunun sahneleme biçimini ve sahneye koyuşunu ortaya koymaktır. Bu çalışmada ulaşmak istediğim hedef, Absürd Tiyatro dönemine, yazarlarına değinmektir. Daha sonra da bu dönemden sonraki oyun yazarlarından Jon Fosse' nin oyun yazma biçimini incelemek ve bu bağlamda da Jon Fosse Tiyatrosu'nu ve düşüncesini yakından tanımaktır. Jon Fosse Tiyatrosu' nu incelemekle, bu yüzyılın tiyatrosuna dair ipuçları edineceğiz ve bu doğrultuda bu yüzyılın tiyatrosunu ve belki de sonraki dönemlere dair tiyatro düşüncelerini yakından görme fırsatını bulacağız.

Bu tez, Giriş, Absürd Tiyatro, Jon Fosse' nin Yaşamı, Dramaturjik Çalışma, Karakter Analizi, Uygulama Çalışması ve Sonuç olmak üzere yedi temel başlık altında incelenmiştir.

Absürd Tiyatro bölümünde, dört yazarın özyaşamları ve Absürd Tiyatro içerisinde nerede durdukları tiyatroya nasıl baktıklarını ve bu düşüncelerinin oyunlarına nasıl yansıtıldıklarını göstereceğiz.

Jon Fosse' nin yaşamı bölümünde, yapıtlarına ve tiyatro düşüncesine dair bilgiler yer almaktadır.

Dramaturjik Çalışma bölümünde, Jon Fosse' nin yaşamı, oyunun yapısı, konusu ve Samuel Beckett karşılaştırması işlenmiştir. Bu bölümlerde Absürd Tiyatro sonrasını dönem olarak gördüğüm Jon Fosse Tiyatrosu'nu açıklamaktadır.

Karakter Analizi bölümünde oyundaki karakterleri ve karakterlerin oyun içindeki gelişmelerini ve herhangi bir dramatik yapı içerisinde ilerlemeyen sahnelerin, geleneksel öğelerin dışına çıkan psikolojik incelenmektedir.

Bundan dolayı oyunun sahneleme biçimini ve uslamalarını sahneye koyarken de kimi sahneleri ve diyalogları tezimize taşıyacağız. Bunu yaparken de geleneksel öğelerin Jon Fosse diliyle nasıl aşıldığını ve sessizliğin içindeki kelimeleri kapalı kapılar ardından kalan soruları karakterler üzerinden açıklamaya çalışarak tek tek incelenmesiyle ortaya çıkaracağım.

Uygulama Çalışması bölümünde ise, ‘Oğul’ oyunun sahneye koyuş biçimini, geleneksel olmayan yapıda, yönetmen, oyuncu ve sahne tasarımında uygulanan yenilikler açıklanarak ortaya 20 yüzyıl sonlarında sahnelenen tiyatro oyunlarına örnek bir bakış sergileyeceğim.

Sonuç bölümü, Absürd Tiyatro sonrasında yer alan oyunlara örnek olarak “Oğul” oyunu ekseninde, şimdiye kadarki yazılan metinlerden farklı olarak dünya tiyatro tarihinde, yeni olan ve belki de bize bir sonraki yüzyılın tiyatro biçimlerini yaratmamıza ve varolan tiyatro düşüncemizin üzerine çıkmamızı sağlayacak olan uygulama çalışmasının sonuçlarını içeren kısım olacaktır.

Bütün bölümler bize, 20. yüzyıl Tiyatro Tarihi’ nde dünyada saygıyla anılan bir yazarın, sanatını en basite indirgemeye çalışarak, Beckett’ in ve çağdaşlarının başlatmış olduğu tiyatro eserlerinde, sözlerin anlamsızlığı ve artık o cümlelerin bir şey ifade etmediği bir tiyatro anlayış döneminde, kendinden önceki Absürd Tiyatro yazarlarının da üzerine çıkarak tikelden tümele giden yolu oyunlarında göstermiştir.

Oğul oyunu tam da bu noktada, yani bu tezin başında söz edilen Absürd Tiyatro döneminin bittiği 60’ lı yıllardan sonra belki de bize, kelimelerin ve kavramların anlamını yeniden düşünmemizi sağlayacaktır. Dilin, artık bir öneminin olmadığını söyleyen, Absürd Tiyatro yazarlarının aksine dili yeniden türetmeye ve bunu yaparken de sadeliği ve zerafeti elden bırakmamaya çalışarak bize sözlerin aralarında geçen sessizliklerle dilin başka bir şey olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır.

2. ABSÜRD TİYATRO

19.yy ikinci yarısında başladığı kabul edilen Modern Sanat, şimdiye kadar kendinden önceki sanatsal yaratımların aksine, bireyi öne çıkaran ve üretimlerinde gündelik insanları konu alan Ibsen, Çehov, O'Neill, Materlinck gibi ilk modernist tiyatro yazarlarını çıkarmıştır. Sadece sanat da değil, bilimde de birçok yeniliğe yelken açan bu yüzyıl, yaşamı ve sanat anlayışını farklı bir yöne çekmiş, saraylardan o döneme kadar süregelen sanatı sokağa taşımıştır. 20. yüzyılın ortasına doğru Modern çağın içerisinde yer alan Absürd tiyatro, bütün bu yüzyıllara dağılan süreçlerden etkilenmiş ve kendi içinde tutarlılığı olan ve artık kelimelerin anlamlarını yeniden yaratma işine girmişlerdir. Geleneksel tiyatro biçimlerinden farklı olarak yeni sanat yaratımı sürecine girmiş olan sanatçıların şu sesi dediklerini duyar gibiyim; "İçini doldurabileceğim boş bir kelime istiyorum" (Ranciere, 2010, s. 61). Şimdi Absürd tiyatroyu daha da açıklamak için, Sevda Şener' in 'Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi' adlı kitabına başvuracağım bu kitap bu konuda oldukça net ve yalın ifadelerle yer vermiştir. Şener, düşüncesini de şu sözlerle aktarır (Şener, 2012 s. 297).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına Absürd Tiyatro (Uyumsuzluk Tiyatrosu) adı verilmiştir. Absürd Tiyatro gerçeği, mantıklı, değişmez bir düzen, ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü olarak değil, anlaşılamayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak görür. Oyunun yapısında, konuşma örgüsünde, görüntüde yeni ve usdışı düzenlemeler yapar.

Şener' in deyişiyle Absürd Tiyatro yazarları, gerçeği anlaşılamayan ve açıklanması mümkün olmayan bir karmaşa olarak görürler. Elbette bu bakış, çok da küçümsenecek ve göz ardı edilecek bir şey değildir. Absürd Tiyatro dönemi ürünü vermiş yazarlar, oyunlarını yazarken her birinin ayrı temellendirmesini yapmışlardır. Bu temellendirmeler, daha önce var olan tiyatro kuramlarını yıkacak tezde önerilerdir. Geçmişte uygulanan yöntemler geçerliliğini yitirmiş ve artık başka biçimler yaratmaya başlamışlardır.

Absürd Tiyatro var olan uyumsuzluğu, geleneksel yöntemlerin dışında farklı öğelerle göstermeye çalışır. Bunun için sembollerden yararlanır, doğaya yabancılaşan insanın kendini anlayabilmesi ve anlamlandırabilmesi için gerekli olan şey budur. Bildiğimiz gerçeklik yoluyla bunun anlatılabilmesi mümkün değildir. Belli ölçüde kendi kuralları olan ve yine kendi içinde tutarlı anlatım yoluyla seyirciye ulaşmalı ve kendine yabancılaşan insanı oyun yoluyla, tıpkı örümceğin ördüğü ağ misali, seyircinin ruhunu sarmalıdır ve okşamak değil belki ama kendine getirmelidir.

Absürd Tiyatro' da ilk olarak, nesnellik bakış açısı gitmiş, yerine öznellik gelmiştir. Dramatik yapı kaybolmuş ve Bertolt Brecht' in daha önce adını attığı ve Avangard Sanat' ın öncülerinden biri olarak yolunu açtığı oyunun genel örgesi gitmiş, yerini sadece duruma bırakmıştır. Artık sahnede eski kurallar yoktur. Yönetmen, oyuncu, dekor, kostüm, ışık, gün geçişleri farklılaşmıştır. Varolan tüm kuralların kökü kazanmıştır. Ama bu bakış açısıyla düşündüğümüzde, aklımıza bütün tiyatronun yok olması anlamı gelmemelidir. Üzerinde durulması gereken ve anlamamızı daha kolaylaştıracak olan şu düşünce olmalıdır. Tiyatronun saydığımız bu öğelerin anlamları farklılaşmıştır. Şener, bu düşünceyi açan ifadesi şöyledir: “Absürd tiyatro, ortak bir programı olan, ilkeleri, kuralları saptanmış bir akım olmamakla beraber, belli toplumsal koşulların ve ekinel birikimin yarattığı ortak bilincin tiyatrodaki ifadesidir” (Şener, 2012, s. 298).

İkinci Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu buhran milyonlarca insanı etkilemiştir. İnsanlık daha önce karşı karşıya kalınmamış bir felaketle yüz yüze gelmiştir. Bu savaş elbette sanatçıları etkilemiş, sanatçılarda bu etkiyi ve bu trajedeyi ürettikleri eserde başkalaştırmışlardır. Dünya artık eskisi gibi değildir ve sanat da artık eskisi gibi olmayacaktır. Bu tablo savaşın getirdiği toplumsal yıkımlarla birlikte çok aydınlık bir tablo değildir. Tablo karanlıktır. Sanat da nasibini almıştır. “Absürd Tiyatro kötümserdir ve eylemsizdir. Bu akım yazarlarını nihilist olmakla suçlayanlar vardır” (Şener, 2012 s. 299).

Günlük konuşma yerini sürekli tekrarlayan amaçsız bir eyleme dönüştürmüş ve dil anlamını yitirmeye başlamıştır. Günlük yaşamda dil anlamını yitirmiştir.

Sanatçılar bu toplumsal dönüşümü insanlara anlatmak zorunluluğunda hissetmişlerdir kendilerini ve bu yazarları toplum doğuracaktır. İşte tam da bu noktada Absürd Tiyatro yazarları ortaya çıkmış ve bu durumu en saçma biçimiyle ortaya koymuşlardır. Gerçekte olması gerekenden çok uzaklaşan dil, bu yazarlar sayesinde insanların toplumsal, ekonomik durumlarını etkileyen ve bu boşluğu en sade biçimiyle tam da durumun kendisi olan saçma durumu işlemişlerdir. Dil artık önemsizdir. Sadece görüntü vardır. Tıpkı Ortaçağ'da, dil yerine kullanılan resim sanatı gibi, 20. yüzyılda saçma dil, yerini görüngü bilimine bırakmıştır. “Yazın dilinden kaçınmalı, görüntü ile anlatım yolları aranmalı, konuşma gerektiğinde günlük yapay söyleşilere bağlı kalmaya çalışılmalıdır” (Şener, 2012 s. 300).

Şimdi bu dönem yazarlarının sırasıyla Absürd Tiyatro' ya ne gibi katkıları olduğunu ve düşüncelerini inceleyeceğiz. Bu bölümün bize, 20. yy tiyatrosunun ortalarında ortaya çıkan yazarların günümüz tiyatro düşüncesine katkısı olacağı düşüncesindeyim.

2.1 SAMUEL BECKETT VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ

1906 ile 1989 yıllarında yaşayan yazar, Dublin' de doğup Paris' de yaşamını yitirmiştir. Babası tüccardır. Bernard Shaw, Oscar Wilde, W.B. Yeats gibi dönemimin ve sonrasının ünlü yazarları arasında yer alır. Çalışmaları arasında tiyatro oyunları, radyo tiyatroları, roman ve düz yazı bulunmaktadır. Avangart Tiyatro' nun ve saçma tiyatrosunun en önde gelen temsilcilerindendir. J. Joyce ile arkadaşlık kurmuş olan yazar onun yazılarının etkisinde kalmıştır ve ayrıca döneminin ünlü yazarlarının da benimsediği nihilist dünya görüşünü benimseyen yazarlar arasında yerini almıştır. Yüksel' in de aşağıda sözünü ettiği, insanın umut karşısında bir şansı olmadığı ve bu durumda nasıl olacağı ile ilgili şu cümleleri okuruz (Yüksel, 2007 s. 26).

Samuel Beckett, İkinci Dünya Savaşı' nın getirdiği yıkımın insan üzerindeki yıkıcı etkisini dışa vuran Absürd Tiyatro'nun önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. 20. Yüzyıl dünyasında insanın içine düştüğü umarsızlık içinde insan varlığını anlamlı kılabilme çabasını boş bir çaba olarak gören insanın dünyadaki konumunun trajik boyutunu dile getirme yolunda kendi biçimini geliştirir.

Özsoysal, geleneksel tiyatronun, görünen gerçekliğin arkasına gizlendiğini ve seyircinin sahnelenen oyunun bir gözcüsü olduğu ve durumun onu edilgenleştirdiği dile getiriyor. Aşağıdaki alıntısında bu durumu iyice açıklıyor (Özsoysal, 2012 s. 188).

Yerleşik tiyatro geleneğinde izleyici karşısında tanıdık anlaşılır bir dünyayı bulduğundan yapının kurmaca özelliğini gözden kaçırmaya ve anlatılanlara kendini kaptırıp özdeşleşmeye eğilimlidir. Dördüncü duvar imgesinin varlığını sürdürdüğü yerleşik gerçekçi tiyatro içerikle gerçekliğin örtüşmesi görüşüyle biçimlenir. Bu yansıtma geleneğinin var olan gerçekçiliği dışlaştırmakla beraber, izleyici oyun ilişkisindeki alımlamada, izleyiciyi kendisine sunulan gerçekliğin, duyguların özdeşleştiği durumlara yönlendirir. Yerleşik tiyatronun izleyiciyi bir anlamda edilgenleştirdiği söyleyebiliriz. Beckett' in oyunları okura özdeşleşebileceği bir dünya sunmadığı için, izleyicinin kurmaca gerçeklik içinde edilgenleşmesine olanak vermez. Bildik olanın soyutlandığı, izleyicinin kendini özdeşleşmekte güçlük çekeceği, ölçütlerin farklılaştığı izleyicinin rolünün değiştiği bir yapıyla karşılaşırız.

Bu alıntıdan sonra sözünü ettiğimiz yazar Beckett, tiyatro düşüncesinde karakterleri aracılığıyla sözlerini bize söylemektedir. Çünkü onun karakterleri, tam da döneminin birer örneği gibidirler. Kendisi, yanındaki ya da bir başkası, ama hep gözünün önündeki insanlar ve o insanların umutsuzluğudur. Bu umutsuzluk savaşın ve sonrasında gelen açlığın resmidir. Beckett' in karakterleri, dünya savaşlarının getirdiği yıkım ve bu yıkımın getirdiği umarsızlık, karamsarlık ve çıkışsızlık olgusu belirler. Oyunlarında, yaşama anlam vermenin insanın kendisini aldatmaktan başka bir şey olmadığı, dünyanın çürümüşlüğü, bu çürümüşlük içinde düşürüldüğü durumu yansıtır. Beckett, genel olarak bu trajikliği oyunlarında konu alır. Savaş sonrası girilen dönemde, insanlar az ile yetinmeyi bilmelidir.

Toplumsal açlık bütün umudu yerle bir etmiş ve geriye sadece hayatta kalmak için mücadele etmek kalmıştır. Beckett' e göre, umut çok azdır ve belki de hiç yoktur. Artık daralan yaşamda her şey minimal olmalıdır. Fazla olan zaten yoktur.

Bu yaşama uyum sağlanmalıdır. Yüksel, “Beckett, ayrıntılardan gitgide arındırılabilen minimalizm yönünde ilerleyen yazınsal/teatral bir anlatımın yazarıdır. Dolayısıyla Beckett' in kişileri, gerçekliğin yüzeysel ayrıntılarının en aza indirildiği bir dünyanın içine yerleştirilmiştir” (Yüksel, 2012 s. 37).

Godot' yu Beklerken, Samuel Beckett' in en ünlü oyunudur. Bu oyunda Vladimir ve Estragon adlı iki karakterin Godot' yu bekleme süreci anlatılır. Geleneksel tiyatro anlayışından tümüyle ayrılmış ve karşımıza Absürd Tiyatro diyebileceğimiz tiyatro anlayışının en seçkin türünü karşımıza çıkarmıştır. Oyunda Vladimir ve Estragon' un Godot' yu beklerken karşısına çıkan trajikomik durumlar anlatılır. Oyunda, geleneksel tiyatrodaki var olan dramatik yapı, bu oyunda tümüyle bozulmuştur. Giriş, düğümleme ve sonuç yer almamaktadır. Avangart türünde de ele alabileceğimiz bu oyun kendi alanında, kendinden sonraki tiyatro yazarları büyük ölçüde etkilemiştir. "Godot' yu Beklerken oyununda; bekleyiş, yalnız bırakılmışlık ve yalnızlık temaları işlenmiştir.

Beckett' in önemli sayılan oyunlarında kullandığı temalar şu şekilde özetlenebilir. "İnsanın varoluşunun yerini hafızanın alması (Kramp' ın Son Bandı, 1958), yarıya gömülüş (Mutlu Günler 1961), tam hareketsizlik (Oyun 1963), sessizlik (Silence), soluk (Breath 1970) S. Beckett, dili bir hiçleşme aracı, oyun kişilerini de bu hiçleşmenin birimi olarak görür" (Çalışlar, 1978 s. 49).

2.2 EUGENE IONESCO VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ

1909 yılında Romanya da doğmuş ve 1994 de Paris'te hayatını kaybetmiştir. Ionesco, gerçekçi tiyatroya karşı çıkmıştır. Gerçekçi tiyatronun bütün öğelerini bir kenara koyan Ionesco, salt tiyatro için yola çıkmıştır. Oyunları ile ilgili kullandığı dil absürddür ve bu absürlük yaşamın içinden doğmuştur. Çalışlar, Ionesco' nun tiyatro dili ilgili bakın neler söylemiştir (Çalışlar, 1978 s. 150).

İnsanlar arasındaki anlaşma aracı olarak ortak bir dilin olanaksızlığını, insanın dünyadaki anlamsız ve boşuna varlığını, varoluşun saçmalığını oyunlarının ana konusu alan Ionesco, oyun dilini saçmanın anlatımı olarak kullanırken, komik olan da trajik olanı, trajik olan da ise komik olanı göstermeye çalışarak, komik-dram ve dram-fars diye nitelendirilecek türe yönelmiştir; psikolojik gerçeği ve dil' in anlam yükünü yıkan, gerçeküstü ve grotesk öğelerden yararlanarak, konvansiyonel burjuva yaşamını saçma-biçimsel yoldan karikatürleşmiştir.

Ionesco' nun oyunları toplumsaldır ve bütün oyunlarını bu doğrultuda yazar. Toplumsal olanı yeni bir dil ile anlatmaya çalışan yazar, var ettiği bu yeni dil ile kendine dünya tiyatrosunda yer edinmesini sağlamıştır. Ionesco ile ilgili düşüncelerinden yararlandığım bir diğer yazar ise Özsoysal' dır (Özsoysal, 2012 s. 24).

Ionesco'nun oyunları, dünyanın yaşadığı tarihsel koşullardan bağımsız ortaya çıkmaz. İki dünya savaşının getirdiği yıkımlar, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik değişimler oyunlarının ortaya çıkışında önemli etkenler olarak görülebilir. Absürd Tiyatro'nun öncü yazarlarından biri olan Ionesco oyunlarının ironiyle beslenen içeriği, farklı anlatım dili, yadırgatan özellikleriyle yeni bir tiyatro dilinin, anlayışının oluşmasını sağlamıştır.

Dünya savaşlarının ortasında kalan insanın gerçeklikle olan bağlantısı kopmuş ve yaşadığı trajedilerin sözle anlatımı yok olmuştur. Savaşın getirdiği yıkımlar ve yokluklar insanoğlunun düşüncelerini değiştirmiş ve yaşanan baskılar ve bu baskılar karşısında kalınan çaresizlik yerini daha önce hiç varolmayan yaratıcılığa dönüştürmesini bilen yazarlara kalmıştır. Bu yaratıcılığı sahneye aktarmak ve seyirci ile yazar arasında kurulan ilişkide ki samimiyet sayesinde kurulan dilin absürlüğünü duyumsamak ve bildiğimiz şeyleri aşmak seyreden ve seyredilenin görevi olmalıdır. Anamur, Ionesco ile ilgili yazdığı bir tümcede şu sözleri dile getirir. “Dünyanın yaşadığı dehşeti sahneye getirmek için, dehşet dolu yaşama ilişkin bütün bildik olanları yeniden görmeyi öğrenmemiz gerekir. Bildik şeyleri, dilin absürlüğünü, yanlışlığını duymak, onu aşmış olmaktır” (Anamur, 1997 s. 27).

Ionesco' nun oyun kişileri, insan ilişkilerinden, zaman ve mekandan bağımsız kendi öznel dünyalarına hapsolmuşlardır. Burada söz konusu olan, Ionesco' nun öznelci bir yaklaşımla bireyi içinde yaşadığı toplumsal yapıdan, onun belirleyiciliğinden yalıtılması değil, tam tersi onların kendi öznelliklerine hapsolmuşlukları, içinde buldukları koşulların getirdiği bir olgudur. Bu bakımdan oyun kişilerinin toplumsal ilişkiler çerçevesinde işlenmemesi oyunun yapısına ve bu yapının seyreden-seyredilen ilişkisinde nasıl bir alımlama koşulladığına ilişkin bir özellik olarak belirir. Ionesco oyunlarında, oyunun izleyiciyi o anda, o durum içinde ne olduğuyla ilgilenmeye götürmek, gerçek, tuhaf, yadırgatıcı durumdan yola çıkarak kendi temel davranışı ve bireysel gerçeği ile hesaplaşmasını, tikelden tümele yönelen eleştirel bakışla ve gerçeğe yüzleşmesini sağlamaktır.

2.3 JEAN GENET VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ

1910 ve 1986 yıllarında Paris'te yaşamıştır. Genet, Absürd Tiyatro dönemi öncesi olan vahşet tiyatrosu oyun türünde de eserler vermiştir.

Genet' e göre toplum, katı kuralları olan ve insani yaşam olanaklarını yok eden düzenin içinde, insanın yaşamayacağını düşünür ve bu nedenle, katı kuralları olan toplum düzenine karşı aynı katı kuralları koyarak bu durumu mutlaklaştırır. Bu mutlaklaştırmayı herhangi bir örgüt ya da topluluk adı altında değil de, kendi yazı biçimini ve üslubunu koyarak ve bu biçimleri grotesk bir yapı içinde sunarak verir.

Esslin, Jean Genet' in tiyatro düşüncesi ile ilgili çok önemli bir saptaması vardır. Bu saptama ise; (Esslin, 1999 s. 170)

Genet' in tüm yaşamı “düşünü dünyanın gerçeğine sokmaya çalışan” bir hayalperestkalıbının yinelenmesidir. Ancak dünya hayalperestleri hep çarpiya germiştir ve Aziz Genet' nin de bir ayrıcalığı yoktur. Bu nedenle onun kusursuz Balkon düşü gerçektir ve bunu somutlaştırmaya çabalarken, gerçeğimiz, sahnedeki oyun, oyuncularla birlikte kurban edilmek zorunda kalındı.

Genet' nin yazdığı oyunlar ki, bunların en başarılı örneklerinden olan ‘Hizmetçiler’ oyununda, köle-efendi teması işlenmektedir. İki kızkardeş olan Claire ve Solange adlı karakterler hanımlarını öldürme planlarını oyunda görürüz ve tıpkı Adamov gibi kendi hayatının içinde kendi hayatını kurduğu düşsel bir yolculuğu seyrederek. Bir diğer oyunu ‘Balkon’ ise, bir genelevde geçer. Oyunda genelevde çalışan kadınları ve müşterileri görürüz. Oyundaki karakterler farklı sınıftan insanlardır ve bu sınıf farklarını oyun içinde hiyerarşik düzen biçiminde işlemiştir. Toplumsal olanı ve belki günlük yaşamda çok da dikkat etmediğimiz bu farklılıkları oyun içinde karakterlerin birbirlerine olan üstünlüklerini sergilemesiyle oyun sonlanır. Balkon oyununda da, sınıfsal farklılıklar göze çarpar. Innes, “Müşterilerin, banka memuru, tesisatçı, ya da itfaiyeci-toplumsal rolleri, onların genelevdeki Rahip, General, Yargıç fantezileri ile bütünüyle eşit statüde” olduğunu söyler (Innes, 2010 s.151).

Genet, toplumun gizli saklı kalan ardıklarını ortaya çıkartma da dönemin birçok yazarı etkilemiştir. Hapishanelerde geçen onlarca yıl ve maddi sıkıntılar onun yazarlık yaşamını hiç etkilememiş, tersine bu yaşamı yazdığı oyunlarda dışlaştırmışlardır. Genet, yaşamı ve yazdıklarıyla eş tutulan ender yazarlardandır.

Bu konu hakkında Kandinsky, sanatçının bu durumunu hakikat olarak betimler. “Hakiki sanat eseri, sanatçının içinden esrarengiz, anlaşılmaz, garip ve mistik bir şekilde doğar” sözünü söylemektedir (Kandinsky, 2011 s.112). Genet’ in yapıtları bu doğrultuda ortaya çıkan sanat yapıtlarıdır diyebiliriz.

2.4 HAROLD PİNTER VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ

1930 yılında Londra da doğan yazar yine Londra da 2008 yılında yaşamını yitirmiştir. İkinci Dünya Savaşı’ nın etkilerini doğrudan yaşamış, savaşın getirdiği yıkımın sosyo-ekonomik ve sosyo-politik değişime, bu değişimin insanlar üzerindeki etkilerine tanıklık etmiş Absürd Tiyatro’nun genç kuşak temsilcisi sayılan İngiliz tiyatro yazarı Harold Pinter’ dir. Pinter İngiliz tiyatosunun 20. yüzyılın ikinci yarısındaki temsilcisi olarak görülür. Pinter’ in ilk oyunları, işçi sınıfını konu alan oyunlardır. Son dönemlerinde ise egemen sınıfın, hiyerarşik düzende insanların hayatlarını nasıl mahvettiğini oyunlarında anlatmaya çalışır. 24 oyun yazan Pinter, 74 yaşında oyun yazmayı bırakmıştır. İpşiroğlu, Uyumsuz Tiyatro adlı kitabında, Pinter üzerine yazdığı bölümde, 20.yy da yaşanan sürecin bilinmeyen ve görünmeyen ellerin tahakkümü üzerine kurulduğunu ve “kapalı kapalı kapılar ardında beklenen korku ve tedirginlikler” üzerine sözlerini biraz daha açmıyalım; (İpşiroğlu, 1996 s. 39)

Nihilist ve saçma tiyatronun temsilcilerindedir. Beckett, Ionesco ve Genet gibi absürd tiyatro yazarlarının etkisinde kalmıştır. Dış ve soyut bir tehlikenin belirlediği insanın saçma trajik durumunu, dünyanın bir mikro örnek olarak oyunlarının merkezine yerleştirdiği “oda” imajı içinde vermeye çalışmıştır. Böyle bir oda’ da umutsuzca kapalı kalmış, anlamsız bir dış tehlikenin gelmesini korku ve tedirginlikle bekleyen, geldiği zaman da varoluş güvencelerini yitiren iki kişi, Pinter’ in “insanlık durumu” imajını temsil ederler. Bu durumun doğal sonucu ve gereği, insanların birbirleriyle karşılıklı bir dil kurmasının olanaksızlığını kanıtlamaya çalışır. Pinter’ in oyunlarında insanlar görünmeyen, karanlık, gizil güçlerin tehdidi altında korku içinde yaşarlar. Sürekli bir kaçış içindedirler.

Pinter’ in oyunlarında görünmeyen ve sürekli varlığını oyun kişileri üzerinde gösteren bir güç vardır. Bu güç sahnede dolaylı yollarla anlatılır. İpşiroğlu, Pinter oyunları ile ilgili bir alıntısı aktarıyorum. “Pinter’ in ’Doğum Günü Partisi’ nde, yakalanıp bir yere götürülmeyi, ‘Kapıcı’ da sokağa atılmayı, Odada ziyarete geleceği söylenen bir yabancıyı, ‘Git Ge Dolap’ da bir öldürmeyi beklerler” (İpşiroğlu, 1996 s. 39).

Deleon, Pinter gerçekliğini şu şekilde anımsatır: “İnsanın rahim boşluğunun arı, karanlık dinginliğini bıraktığında tüm yaşam boyu sürececek onulmaz bir yalnızlık duyduğu, bunun sonucunda da yaşamını ruhsal sıkıntılar içinde geçirdiğidir” (Deleon, 1993 s. 29). Pinter, insanın yaşam karşısında çaresizliğini ve bu çaresizliğin insana neler yaptırabileceğini oyunlarında işlemiştir. Oyunlarında sürekli bir bilinmeyen olması şu şekilde açıklanabilir. Ben öyle yorumluyorum. Toplumsal olarak yaşanan ya da yaşatılan karanlık işler ve bu karanlık işlerin bir türlü açıklanamaması Pinter’ in oyunlarını haklı çıkartıyor. Varolan toplumsal bir sorun yokmuş gibi davranılıyor. “Yaşamın bilinmeyeninin sınırına dayanması, yapıtlarımda belirtmeye çalıştığım, yeni bir adıma zorluyor bizi. İçimizde bir korku var. Öyle sanıyorum ki, bu korku ve uyumsuzluk aynı kaynaktan çıkıyor” (Deleon, 1993 s 16). Pinter’ in bu durumu salt kendine yöneltmesi düşünülemez elbet ve bu durumu “yapıtın seyirciyi zorladığı suç ortaklığı” düşüncesini çıkartabiliriz (Carlson, 2013 s. 193).

3. JON FOSSE' NİN YAŞAMI

Jon Fosse, 1959 yılında Hardanger Fjordları' nın ağzında Strandebarm'da bir çiftlik evinde doğmuştur. Bergen Üniversitesi' nde Edebiyat Teorisi eğitimi almıştır. Okuldan sonra gazetecilik, yaratıcı yazarlık öğretmenliği, dramaturg ve çevirmenlik yapmıştır. Evli ve 5 çocuğu vardır. Yazarlığa bilim kurgu ve çocuk kitapları ile başlayan Fosse, ilk olarak düz yazı ve şiir yazmıştır. İlk kitabı ise çocuk kitabıdır. Tiyatro ilk zamanlar çok ilgisini çekmemiştir ve hatta tiyatro yazarlığı bir rastlantı sonucudur. Fosse' nin yönetmen bir arkadaşı, onu bir oyuna davet eder ve davet sonrasında, Fosse den bir oyun yazmasını ister ve o da kabul eder. Ama o ana kadar aklında böyle bir şey yoktur. Fosse' den istenilen şey ünlü bir romanı oyunlaştırmaktır. Bu fikir Fosse' ye saçma gelir ama para kazanmak için kabul eder. Bu süreç onu oyun yazarlığına götürecektir.

On iki yaşında çeşitli yazılar yazmaya başlayan Fosse, yirmili yaşların başında tiyatro metinleri yazmaya adım atmıştır. Fosse'nin yazdığı ilk tiyatro metni (Nokon kjem til a komme)²1983 yılında basılmıştır.

Fosse, özellikle Avrupa da başarıyı yakalamış ve oyunları birçok dile çevrilmiştir. Kitapları,40'ın üzerinde dile çevrilmiş ve oyunları dünyanın çeşitli bölgelerinde 1000 üzerinde prodüksiyontarafından sahnelenmiştir. İngilizceye “Red Black”³olarak çevrilen kitabı ile birlikte uluslararası ilk büyük başarı yakalamıştır.

Şimdi Fosse' nin yazarlığına ve onun üzerinde yazılan şeylere bakalım. Jon Fosse kendini kişilik olarak üçe ayırır: Bir yazar olarak ben, özel hayatta ben ve kamusal hayatta ben. Jon Fosse üzerine Oslo Üniversitesinde bir tez sunan Andersson, Fosse' ye yönelttiği soruların başında ki bu herkes tarafından merak edilen bir sorudur aslında. Yazıya yazmaya nasıl başlarsınız? “Yazı yazmaya temiz bir zihin gücüyle başlarım. Başlamadan önce hiçbir şeyi bilmemeyi tercih ederim” (Andersson, 2003).

²Raudt svart; Türkçe karşılığı, “Bir karartı gidip geliyor”.

³ Oyunun Türkçe ismi; Kızıl siyah

Fosse, yazmayı dinlemeye benzetir. Bu durumunu şöyle ifade eder. ”Tam olarak neyi dinlediğimi bilmesem de yine de dinlemeye çalışırım. Bu sebeple oyunlarımın drama mı yoksa şiirsel mi olduğunu tam olarak açıklayamıyorum” (Andersson, 2003). Bu ifade, denebilir ki; Fosse’ nin tiyatro sanatına genel bakışıdır. Tiyatronun kutsal olduğunu düşünen Fosse, tiyatro için: “Bir ibadet gibi en azından benim için öyle” der (Andersson, 2003).

Akabinde, yazmanın kendisi için hayatta kalmak olduğunu söylemiştir. Bunu şöyle dile getirmiştir ”Dünyada kendime güvenli bir alan yaratırım ve orada yazmaya başlarım. Bu, biraz kaçış gibi” (Andersson, 2003). Fosse’nin ilk oyunu “And we’ll Never Be Parted”⁴’dır. Ancak bu oyun henüz ses getirmemiştir. 1993 senesinde “Nokon kjem til a komme” eserini yayımlamıştır.

Ancak asıl başarısını üçüncü yazdığı tiyatro eserinde gösterecektir. Hemen akabinde yazdığı “Namnet”⁵ adlı eseri, yönetmen Thomas Ostermeir tarafından 1999 yılında yönetilmiş ve bu oyun Salzburg Tiyatro Festivali’nde gösterilmiştir.

Oyunlarını genelde çevresinde gördüğü ve duyumsadığı karakterlerden ya da nesnelere yola çıkarak yazmaktadır. Örneğin “I’m in the Wind”(Eg er vinden)⁶ oyunuyla ilgili söylediği: “Denizi bilmesem o oyunu yazamazdım” (Andersson, 2003) der.

İngiliz eleştirmenler Fosse’ yi genellikle karmaşık bir yazar olarak nitelendirirler. İngiliz bir eleştirmen, İbsenaward yayınına verdiği bir demeçte, Fosse’nin tiyatrosu karşısında hissettiği şeyi şu cümlelerle bir ifade eder: “Gördüğümün büyük bir tiyatro olduğunun farkındayım ama farkında olduğum şeyin ne olduğunu adlandıramıyorum” (International Ibsenaward Yayını, 2010).

Fosse, oyunları hakkındaki düşüncesini şöyle açıklar; “Oyunlarının iletişimsizlikle değil, aksine çok fazla iletişimle ilgili” (Andersson, 2003).

⁴ Og aldri skal vi skiljast; *Ve Biz Asla Ayrılmayacağız*.

⁵ Oyunun Türkçe çevirisi; *İsim*.

⁶ Oyunun Türkçe çevirisi; *Ben rüzgârı yaşıyorum*.

Fosse, 'International Ibsen Award' yayınına verdiği bir röportajda İngiliz eleştirmenlerin düşüncelerini anlamakta zorluk çektiğini ve onların fikirlerini pek de önemsemediğini şu cümleyle anlatır: "Bütün kitaplarım İngilizce'ye çevrildiği halde beni görmezden geliyorlar ama bu İngilizler' in düşünüş biçimi" der ve ekler: "Dünya kupasını Almanlar kazandığı halde, İngilizler kendileri kazanmış gibi davranıyorlar" (International Ibsen Award Yayını, 2010).

Fosse'nin drama tarzını tanımlamak kolaydır. Kullandığı temalar ve yazı formunun bir tarzı vardır. Agner Unni onun üslubunu şöyle betimler; (Andersson, 2003)

Ağır bir dil, ritmik tekrarlardan oluşan, uzun sessizlikler barındıran monoton replikler, kesilen sözler ve monologlar... Kaygı ve kırılğan güven temasının yanında özlem de diğer bir temadır Fosse'nin oyunlarında. Birine ya da bir yere duyulan özlem... Yalnızlık, Fosse'de önemli bir temadır. Hiçkimsesizlik ya da kalabalıklar içindeki yalnızlık...

Ona göre, günümüzdeki en büyük problemlerden biri budur. Seyirci, Fosse oyunlarında kendini görür ve tanır. Fosse Tiyatrosu'nda karakterlerin birbirleriyle karşılaşma 'an'ı önemlidir. Bu karşılaşmalar o kadar etkili olabilir ki; karakterlerin değişimine bile neden olabilir. Bu özellikler Fosse'yi Fosse yapan temalardır. Şimdi aşağıda sırasıyla yer verdiğim tiyatro eleştirmenlerinin Fosse hakkında kısa da olsa bazı cümlelerine yer vereceğim. Bu düşünceler Bergen Üniversitesi' de Fosse üzerine yüksek lisans tezi olarak sunulmuştur.

Lars Erik Holter, 2003 yılında 'Oğul' oyununu sahneye koyduğunda şöyle demiştir: "Fosse'nin benim ailemi ve beni bu kadar yakından tanımasına çok şaşırdım." (Andersson, 2003). Fosse'nin Oyunlarında basit insanların çok da basit olmayan hayatları hakkında yazar ve bunu tüm samimiyetiyle metinlerine aktarır. İnsanların yaşamlarına nokta atışı yapar, onların zamanlarını ve koşullarını nesnel bir boyutta değerlendirip kaleme almıştır.

Tenge Maerli bunu doğrularcasına, “İbsen ve Fosse doğru zamanda doğru yerde, doğru şeyleri yazmışlardır ve bu sayede insanları etkilemişlerdir” der (Andersson, 2003). Fosse yalnızlığı ve bizi çevreleyen kırılğan güven duygusunu yazar, varoluşumuzla ilgili bize sorular sorar.

İrina Isimbali ise: ”Fosse cesurdur.”der, kendinin ve bizim cevabını bilmediğimiz soruları sorabildiği için” (Andersson, 2003). Bu da Fosse’nin anlaşılır kılan temalar yazmasına bağlanır. Her ülkede, her insana ulaşabilen konuları ele alması. Fosse, bir metni sahnelerken iyi ve kötü kavramları yoktur. Bir tarz diğerine göre daha doğru değildir. Bir yönetmen onun oyunlarını sahneye koyarken aynı metni diğer yönetmenden farklı yorumlayabilir.

Anne Britt Gran, Fosse’ nin oyunlarında rejinin önemine vurgu yapar ve Kai Johnsen’in oyunlarını iyi yönettiğini söyler. “Anne ve Çocuk” ve ‘Oğul’ oyunlarının garip ve sürekli tekrarlardan oluştuğunu ve yoğun bir gündelik hayattan söz ettiğini söyler. Buna, gerçekçilik üstü, tanımını uygun görmüştür. Bu gerçekçiliğin, absürd olmadığına eğilebilir olduğunu ifade eder. Çünkü ikisi arasındaki incecik bir çizgi olduğunu düşünmektedir. Bu çizgiyi de metin değil o metnin nasıl söylendiğinin belirlediğine işaret eder. Diğer bir deyişle Fosse oyununda, kağıt üzerindeki sözleri söyleyip bunları söyleniş tarzıyla her yöne çekebilmek mümkündür. Bu yüzden Fosse Tiyatrosu’ nda rejî çok önemlidir. Ayrıca, Fosse’nin ifadeleri Norveç tiyatrosunda yenidir ve dile taze bir üslup getirmiştir.

Tekrarlar Fosse’nin adeta imzasıdır. Her oyununda Fosse, bu tekrarların kullanıldığını; ama farklı amaçlara hizmet ettiğini söyler. Tekrarlar metne şiirsel ve müzikal bir değer katar. Metinlerin bu tekrarlarla, kendi içinde özel bir ritmi vardır. Fosse Tiyatrosu’ nda başkarakterle ise, hep çemberin dışında kalmış ya da kaybetmiş bir kişiliktir. Fosse dramasında her şey bilen bir anlatıcı yoktur. Karakterlerin nasıl görüldüğüne dair bir ipucu yoktur. Kaç yaşında oldukları, nereden geldikleri belirsizdir. Fosse’ nin en önemli ve belirgin özelliklerinden biri, karakterlerinin sınırlı bir kelime dağarcığı olmasıdır. Az sözcük kullanırlar ve cümleleri kolay gramerler içerir, bunlara ek olarak konuşmalar arasında uzun sessizlikler vardır.

Geleneksel diye adlandırabileceğimiz replikler ve sahnelemeye uygun anların varlığı önemlidir ama Fosse' nin metinleri bunları çok barındırmasa da, tiyatro metinlerinde gayet kuvvetli ve güçlü performanslar yaratılmıştır. Bu sebeple Fosse' yi, geleneksel tiyatro yazarları arasında bir yere koymak zor ve bu yüzden ona modernist diyebiliriz.

Profesör Hans H. Skei, Fosse' yi şimdiki yazarlarla da karşılaştırmanın zorluğundan söz ediyor. Ama Fosse'nin Beckett ve Pinter geleneğinden geldiğini ve iki yazarında modernist olarak adlandırılabilirliğini söylemektedir. Son olarak, Siren Leirvag: "Yazılı metnin statüsü, (metnin statüsü) tiyatrodaki son yıllarda değişti. Öncelerde metin demek her şeydi ama şimdilerde metin sadece diğer başka teatral elementlerden biri olarak algılanıyor. Bunu da Fosse oyunlarında görebiliriz." der (Andersson, 2003).

Fosse oyunlarının ana hatlarında, genel kişi ve yer betimsiz, karakterler isimsiz ve yerler geografik olarak belirsizdir. Fosse, yazdığı oyunlar ile ilgili sadece yazı olduğunu söylüyor. Yazdığı oyunları salt tiyatro metni olarak algılanmaması gerektiğini söylüyor. Yazarken sürekli bir şeyleri dinlediğini ve dinlediği şeyleri sekreter gibi yazıya geçirdiğinden söz etmektedir. Bu konuda şanslı olduğunu dile getiren yazar, diğer yazarların, genel olarak çevresindeki ilk tanıdıkları kişileri karakterize ederek yazdığını ama kendisinin bu özel alanı koruduğu söylüyor. Oyun yazmak var olmamaktır. Kendi dışındaki hayatları, kendi yaşamından yola çıkarak yazıyor ama bunu nesnel bir dille dile getiriyor. Yazar olarak yazma deneyimini bu şekilde anlamlandırmaktadır. "Ben kendi özel alanımı koruyan biriyim.

Benim oyunlarımda olumsuz insanlar da kendi yaşantılarında bir şeyler bulmalılar. Mistik bir yazar olduğumu söylemek daha doğru olur. "Ben özel alanımı oyunlarda dile getirmem, bu benim tarzım değildir" (International Libsenaward, 2010). Fosse tiyatro oyunu yazmak istemediğini dile getirmiştir. Oyun yazma fikrinin artık onu heyecanlandırmadığını söylemektedir. Oyunlarını sahnede gitmek ve onu sürekli oyunlarına davet etmeleri Fosse' yi rahatsız etmektedir. Sosyal bir adam olmadığını dile getiren Fosse' nin sosyofobik olduğunu düşünebiliriz.

Independent gazetesine verdiği demeçte şöyle der. Gazeteci sorar, oyunlarınızı tek başınamı yazarsınız yoksa birileriyle yazdığınız oldu mu? Fosse, “Biriyle birlikte oyun yazmak bana grup seksi çağrıştırıyor” (Internationalibsenaward, 2010). Fosse’ nin oyunlarını düşündüğümüzde ve anlatım yollarını irdelediğimizde, onun sosyofobik taraflarını görmemiz zor olmaz.

Yalnızlık ona Norveç toplumunun vermiş olduğu bir yazgıdır. İlk oyunun gösterimini seyrettiğinde, oyunu bğenmiş ve kendini güvende hissettiğini söylemiştir. Güvende hissetmek ama Fosse bu yazgıyı oyunlarında dışlaştırır. Şimdi Fosse’ nin bu kadar ünlü bir oyun yarı olup da oyunlarına seyretmeye gidememesi ve oyunlarına gitse bile en arkada oturup sahneye çıkamamasını belki açıklamak gerekebilir bu doğrultuda Psikolojiye Giriş adlı kaynağa başvurduğum. Bu kaynak bize Jon Fosse’ nin psikolojik olarak anlamlandırmamız için oldukça faydalı olacağını düşünüyorum.

3.1 SOSYOFOBİ NEDİR⁷?

Sosyofobileri olan insanlar, sosyal durumlarda aşırı güvensizlik hissederler ve zor duruma düşmelerine neden olan abartılmış bir korku duyarlar. Bunlar, genellikle el titremesi, kızarma ve sesin titremesi gibi belirtilerle anksiyetelerinin açığa çıkacağı düşüncesi karşısında dehşete kapılırlar. Bu korkular genellikle gerçek dışıdır; titremekten korkan kişiler titremezler; kekelemekten ya da seslerinin titreyeceğinden korkanlar gayet normal konuşurlar. Kalabalık önünde konuşmaktan ya da kalabalık bir yerde yemek yemekten duyulan korku, sosyal fobisi olan kişilerin en yaygın şikâyetleridir.

⁷Rita L. Atkinson, Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Daryl J. Bem, Susan Nolen-Hoeksema, *Psikolojiye Giriş*(2.baskı-2002)s.531-532, Çev: Yavuz Alogan, Ankara: Arkadaş Yayınevi

4. DRAMATURJİK ÇALIŞMA

Dramaturji kavramını Aziz Çalışlar şu şekilde açıklamıştır: “Oyunun seçiminden, oyun metninin çözümlenmesine, oyunun yorumlanmasından, sahneye getirilişine kadarki tüm sahneleme sürecinin adına dramaturji denir” (1995, s. 177). Biz bu geleneksel oyun çözümlenme tanımından yola çıkarak Sevda Şener’ in ‘Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi’ adlı kitabında yer alan Absürd Tiyatro metinlerine bakış açısı adlı bölümceleri ile metni çözümlenmeye ve adlandırmaya çalışacağız. Bu doğrultuda metinle ilgili kimi bilgileri verdikten sonra yazarla ilgili düşüncelerimi ve bu düşüncelerimin uygulama ile birlikte seyircide nasıl etki ettiğini bazı başlıklar adı altında sunacağım.

4.1 OĞUL OYUNUN KONUSU

‘Oğul’ oyunu Jon Fosse’ nin olgunluk dönemi oyunlarından biri olarak nitelendirilir. Oyun, bir anne ve bir babanın oğullarını bekleme üzerine kuruludur. Oyunun, başlangıçtan son anına kadar oğul etrafında kurgulanır. Evin etrafında ya da çevresinde her ses duyduklarında, oğullarının geldiklerini düşünürler ama oğulları gelmemektedir. Diyalog şeklinde ilerleyen kelimeler, bir süre sonra kendini o kadar tekrar eder ki, bu kelimelerin birer monolog olduğu anlaşılmaya başlanır. Aynı evin içerisinde tek göz bir odada, sürekli oğullarını bekleyen anne ve baba oyunun ortalarına doğru bir otobüsün geldiğini görürler ve heyecanlanarak oğullarının geldiğini düşünürler ama gelen komşularıdır ve yanında bir kişi daha vardır. Evin penceresinden kim olduğunu seçememektedirler. Ama otobüsten inenlerin, komşunun evine doğru gittiklerini görünce iyice umutları söner. Tam umutsuzluğa kapıldıklarında, kapı çalar ve gelen oğullarıdır. Ama anne dışında herhangi bir özlem belirtisi olmayan karşılaşmadan sonra kapı tekrar çalınır ve bu sefer gelen komşudur. Komşu oyunda kırılmayı sağlayan tek ögenin sahibidir. Oğullarının hırsızlık yaptığı yalanını söylemiş ve bunu duyan oğulları deliye dönmüştür. Olay komşunun ölmesine kadar gidecektir. Sürekli hasta olan komşuları bağırmalara, çağrışmalara ve itişmelere dayanamaz, aniden sendeleyip yere düşer ve çok geçmeden ölür.

Ertesi sabah, oğulları yeniden hazırlanıp bir daha dönmek üzere evini terk ertik kocaman kasabada yalnız kalmışlardır. Anne, oğlunun peşinden koşar çıkar ve geri gelir. Baba pencereden oğlunun gidişini seyreder ve oyun biter.

4.2 OĞUL OYUNUN GEÇTİĞİ DÖNEM

Oyun 20. yüzyıl dönemi Norveç de geçmektedir. Bu dönem günümüze yakın olmakla birlikte Postmodernizm döneminin içinde yer almaktadır. Öncelikle bu dönemi iyi adlandırmamız açısından, Postmodern dönemi ve sanata nasıl yansıdığını inceleyelim.

4.2.1 Postmodern nedir?

1960' lı yıllarda söylenegelen bir kavram Postmodern ya da diğer bir adıyla Postmodernizm' dir. Peki, nedir bu Postmodernizm ve sanatçıları, özellikle tiyatro sanatçılarının eserlerinde kendine nasıl yer edinmiştir.

Şaylan, Postmodern söylem, "20. Yüzyılın son yirmi yılında yükselmesi ve giderek başat bir konuma gelmesinde antikapitalist ve devrimci alternatif projeksiyonların yenilgisi ağırlıklı bir etken olmuştur" der (Şaylan, 2009 s. 13). Soğuk savaş dönemi başında ortaya çıkan bu kavram, nasıl oluyor da, bütün sanatları avucunun içine alıyor ve nasıl oluyor da, bütün kavramları yenilgiye uğratarak en başköşeye yerleşiyor. Sovyetler Birliğindeki baskı rejimi, Çin de Mao' nun başlattığı kültür karmaşası ve Avrupa da özellikle Prag baharı ile doruk noktasına ulaşan Doğu Avrupa sosyalizmi bunalımı bu ateşin fitilini yakan yegane etkenler olmuştur.

Postmodernizm' in tanımı yapacak olursak ki yazının başı bu şekilde başlamalıydı belki de ama sizinde anlayacağınız üzere bu kavramı açıklayan birçok kişi var ve aslına bakılacak olursa tek bir tanım yapmak mümkün değildir. Biz yine Şaylan' ın kitabından yararlandığımız kadarıyla açıklamaya çalışacağız. Şaylan, kitabında alıntılar yaptığı bazı yazarların, düşünce ile ilgili tanımına yer vermiştir. "Kritik bütünlük göstermeyen düşünce dışı bir süreç" ya da antientellektüelizm olarak tanımlanmaktadır (S. Darryl ve L. Jarvis, 1998, s.96).

Postmodernizmin ortaya çıkışı ya da tanımı ile ilgili bir tanımlama yapmak pek mümkün görünmüyor, ama bu tanımlamalara bakıldığında, örneğin postmodern kavramı yalnızca modern dışı bir kavram olarak görmek ne kadar doğru olacaktır. Elbette benim düşünceme göre bu sığ bir düşünce olur. Modernizm kavramı bilindiği üzere, “M. Weber tarafından formüle edilmiştir” (Şaylan, 2009 s. 35). Bu kavramı formüle eden Weber, bir çağa işaret ediyordu. Bu çağ aklın, bilimin ve ilerici düşüncenin yani aydınlanma döneminin adı anlamına geliyordu.

Bazı düşünürler postmodern kavramın, ilerici, öncü olan modernizmin tam zıttı olarak ortaya çıktığını ve aydınlanma düşüncesinin yıkıldığını ve insanların zor bir döneme girdiklerini işaret etmektedirler. Yaygınlaşan kapitalizm, dünyada yaşayan bütün toplumları, tek bir topluma indirgeyerek, yaşayan kültürleri yıkarak, yerine doğaya, insana ve yaşama yabancı toplumlar yaratmaya başlamışlardır. Özellikle 90’ lı yıllarda başlayan teknolojik ilerlemeler yoluyla bunu görmek pek de bizlere uzak değildir. Artık dünya, daha önce hiç yaşanılmamış bir döneme girmiştir. Bu dönemi olumlu karşılayan düşünürlerden olan Drucker şöyle der. “Bilgi ve öğretimin olağanüstü yaygınlaştığı bir postmodern dünyanın gerçekleşmesi, geriliğin, yoksulluğun, bilgisizliğin ve cehaletin ortadan kalkması anlamına gelecektir” (Şaylan, 2009 s. 39).

Görüldüğü üzere, postmodern kavram üzerine bir fikir yürütmek ve ortak bir düşünceye varmak zor görünmektedir. Post kavramı, salt modernite kavramı üzerine değil, yüzyıla damgasına vuran Marksizm ve başka ideolojisi içinde kullanılmıştır. Post-marksizm, Post-yapısacılık, Post-endüstriyel vs. kavram ile ilgili en net sonuçlardan biri, kelimenin başına kavramın aşılması anlamına gelmiştir.

Söz gelimi, Modernizmin aşılması ya da Marksizmin aşılması anlamına gelmektedir. Farkına varılmadan ondan önce kullanılan kavramların artık söndüğü ve insanlara bir şey ifade etmediğidir. Artık yeni bir şeyden söz edilebilir. Postmodernizm artık yeni dönemin adıdır. Devlet, Aile, etik gibi üst başlıklı kavramların anlamının değiştiği süreçleri beraberinde getirmiştir.

Ülkemizde yaşanan darbeler bu süreci baltalamışlardır ama düşünceye kilit vuramamışlardır. Tabii ki birçok ülke bu karşı çıkışın acısını fazlasıyla yaşamıştır. Bireylere hiç değinmeyeceğim ama toplumsal olarak yaşanan felaketler ardı sıra gelmeye devam etmiştir. Artık ideolojik düşünce birçok anlamda yerini görüngenü bilimine bırakmıştır. Görsellik yaşamımızda en önemli “şey” olarak yerini almıştır. Şaylan, Jameson’ dan yaptığı alıntılama da ise “Özellikle tüketim fiziki bir süreç olmaktan çok imaj ve imgelere yönelik gerçekleşmektedir (Şaylan 2009, s. 49). Bu konuyu oyun ile de bağdaştırmak için Kraus’ un bundan tam elli yıl öncesi yazılmış bir sözünü söyleyemeden geçemeyeceğim; “Artık olaylar olmuyor, sadece bir takım kalıplar kendiliklerinden ortaya çıkıyorlar” (Fischer, 2012, 229).

4.3 OĞUL OYUNUNUN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

‘Oğul’ oyunu Jon Fosse’ nin 1993 yılında yazmış olduğu bir oyundur. “Oğul” oyunu Fosse’ nin bir üçlemesinin son oyunudur.

Diğer iki oyunda ortak tema, yalnızlıktır. Küçük bir kasabadaki günlük yaşayan insanları, oyunlarına konu edinen yazar Oğul oyununda da yalnızlık konusunu tema edinmiştir. Karakterler diğer birçok oyununda olduğu gibi Anne, Baba, Çocuk ve Komşudur.

Fosse, her ne kadar “Yazarken kendi alanımı korurum.” desede, Norveç de kasabalar gene olarak az nüfuslu bir yapıya sahiptir. Bu az nüfuslu yapılarda doğan çocuklar üniversite yıllarına geldiğinde kentlere göç ederler ve birçoğu bir daha geri dönmezler. Oğul oyunu tam da bu toplumsal durumu anlatan bir oyundur. Gençlerin kırsal bölgelerde değil kentte yaşamak istemeleri, sadece Norveç’ e özgü olan bir şey değil bizim ülkemizde de böyledir.

Oyun ritmik kelimeler ve tekrarlardan oluşur. Kendi içinde müzikal bir yapıya sahiptir. Sahnelenme Fosse için önemli bir sorundur. Özenle seçilen kelimeler belirli sessizliklerle örülmüş ve bu sessizlikler oyunun ana temasını ortaya çıkarmada önemli yere sahiptir. Oyun trajiktir. Bu trajik yapı oyunu toplumsal bir yapıya dönüştürmüştür.

Köylerde ve kasabalarda yaşayan çocuklar, büyüyor ve kentlere okumaya gidiyorlar. Ve artık geri dönemiyorlar çünkü insan yok ve dolayısıyla iş de yok. Fosse ‘Oğul’ oyununda yer alan oğul adlı karakter aylardır gelmediği ailesinin yanına gelir ve bu gelişi onun son gelişidir. Bunu seyredende, seyredilen de görmüş oluyor. Oyunda belirli bir sınıfsal çizgi yoktur. Kasaba da bir ev içinde geçen oyun da karakterlerin geçmiş yıllarında ki anıları dinleriz. Çocuklarını bekleyen anne ile baba, her ses çıktığında oğullarının geldiğini düşünürler ama oğulları gelmemektedir. Bütün oyun boyunca oğullarını beklerler. Bir otobüsün geldiğini gören anne ile baba bu sefer onun geldiğine bütünüyle inanırlar ama başka bir olay gelişir. Gelen komşudur ve yanında biri vardır ama çıkaramazlar. Oyun bu çıkmaz içinde devam ederken kapı çalınır ve gelen oğullarıdır. Oğullarını karşısında gören anne ona sarılırken baba tepki vermez. Hayat standardı dünyanın belki de en yüksek seviyesinde olan zengin bir ülkedeki, anne- baba-oğul arasındaki, yabancılaşmayı ve bu yabancılaşmanın aile arasında yarattığı uçurumu bize anlatıyor. Oyunun belki de en kritik noktası komşunun finale doğru ölmesi. Önemli nokta ise, ölen kişinin kalan kasabadaki tek komşu olmasıdır.

4.4 GODOT’ YU BEKLERKEN VE OĞUL OYUNU KARŞILAŞTIRMASI

Samuel Becket, Absürd Tiyatro yazarlarının mimarlarından. Oyunları, Absürd Tiyatro döneminin ve biçemlerinin bütün örneklerini taşımaktadır. Bu anlamda 1949 yılında Fransızca olarak yazılan daha sonra 1954 yılında İngilizce basıma yeniden bir özsöz ekleyerek yeniden basılan ‘Godot’ yu Beklerken’ oyunu dünya tiyatrosunda kült bir oyun olarak yerini almıştır. Bu dönemden sonra yazılan çağdaş Norveç oyun yazarlarından biri olan Jon Fosse ki bu tezin ikinci bölümünü oluşturan yazarın, 1993 yılında yazılan ‘Oğul’ oyununu açıklamaya çalışacağız. Vladimir ve Estragon’da olduğu gibi oğul oyununda da anne ve baba beklemektedirler. Bekledikleri oğullarıdır. Ama oğulları bir türlü gelmemektedir.

Beckett, Godot’ yu oyunda getirmiyor ama Fosse Oğul’ u oyunda getiriyor. Ama Oğul geldikten sonra hiç gelmemecesine yaşadığı, çocukluğunun geçtiği evden ayrılıyor.

Bu iki oyunda da bekleme üzerine kurulan oyunda gözlemlediğim farklılıklar açısından bir şeyi fark etmeme sebep oldu, danışman hocam Devrim Seher Yakut ile oyun üzerine konuşurken, bu oyunların ortak temasının beklemeyi ve yalnızlığı anlattığını biliyorduk. Bu düşünce, aradan geçen Soğuk Savaş dönemi içine alan, Modernizm' in bittiği haber veren ve onu yerle bir ettiği öne sürülen Post-modernizm'in çıkışı ve sonrasındaki döneme denk gelen Fosse ile arasında nasıl bir karşılaştırma olabilirdi? Şimdi bu iki oyunda da tek bir tema üzerinden ilerleyeceğiz.

Bu tema; beklemek ve yalnızlıktır.

Absürd Tiyatro, 20.yy ortalarında başlayan bir akımdır. Bu akımın yazarları üretim anlamında çok dağınıktır. Bu akım içinde yazan yazarlar kendilerini bu akım içinde görmezler. Dolayısıyla biz bu süreci 20.yy akımı olarak değil bir dönem içerisinde üretilen eserler olarak görmemiz daha doğru olacaktır. 'Godot' yu Beklerken' oyununda Vladimir ve Estragon karakterlerinin ağzından, bu iki karakteri İsa ile birlikte çarpiha gerilen hırsızlar olarak tanımlamak bizi bu konudan uzaklaştırmaz. Oyunun başında konuştukları diyaloglar onların cehenneme gitmek istemediklerini bize anlatıyor. Ama cennete gitmek istediklerini de söylemezler. Sadece kurtarılmak istedikleri söylerler ama neden ve sonuç yoktur. Metine bakarsak eğer; (Beckett, 2010, s. 14)

VLADIMIR:

Anlatayım mı?

ESTRAGON:

Hayır.

VLADIMIR:

Zaman geçirmiş oluruz. (Bir an). İki hırsız Kurtarıcımızla aynı zamanda çarpiha gerilmişler. Biri...

ESTRAGON:

Neyimiz, neyiz?

VLADIMIR:

Kurtarıcımız. , İki hırsız var. Biri kurtarılmış, öteki de... (Kurtarılmışın karşısını arar.) lanetlenmiş.

ESTRAGON:

Nerden kurtarılmış?

VLADIMIR:

Cehennemden.

ESTRAGON:

Ben gidiyorum.

(Kimildamaz).

Günlük konuşmalar arasında sürekli tekrar ettikleri ve saçmaladıkları anlamlarıyla bizim bir konu üzerinde düşünmemizi sağlamazlar. Böyle bir dertleri yoktur. Dertleri beklemektir. Sorun vardır bu beklemede. Kimi beklediklerini bilmemektedirler (Beckett, 2010 s. 20).

VLADIMIR:

Bir... Neyi ima ediyorsun? Yanlış yere geldiğimizi mi?

ESTRAGON:

Burada olmalıydı.

VLADIMIR:

Kesin gelirim demedi ki.

ESTRAGON:

Ya gelmezse?

VLADIMIR:

Yarın gene geliriz.

ESTRAGON:

Ve daha sonraki gün

VLADIMIR:

Olabilir

Oğul oyununda da Anne ve Baba, her gün oğullarının gelmesini beklemektedirler. Ama oğlan bir türlü gelmez ve kasabadaki tek iletişim kurdukları komşuları ise onun hapse atıldığını ve daha başka bir takım yalanlar söyleyerek, onların beklemelerini perçinleştirmektedir (Fosse, 2003 s. 13-14).

ANNE:

Sanki her şey onun aleyhine.

(Sessizlik)

Şimdi de onu hapse atmışlar komşuya göre.

BABA:

(Çabuklukla)

Belli değil, belki bu sadece komşunun söylediğidir. Bir sürü şey söylüyor.

(Sinirlenerek)

Onu her zaman dinlememek lazım

ANNE:

Ama çok uzun zamandır haber alamadık.

BABA:

Hayır, hayatta olduğuna dair haber verme alışkanlığı olan biri değil öyle veya böyle.

ANNE:

Doğru.

BABA:

Doğru, alışkanlığı yok.

ANNE:

Sence nerede?

BABA:

Hiç bilmiyorum.

ANNE:

Çok uzun zamandır haber alamadık.

BABA:

Evet.
ANNE:
Tek çocuğumuz ve nerede olduğunu bile bilmiyoruz. Hapiste mi ya da neler yapıyor, haber verebilirdi.
BABA:
Evet evet.
Hayır, kesinlikle hapiste değildir. Onun yapacağı şey değil.
ANNE:
Her gün ondan konuşuyoruz. Biliyorum.
BABA:
Evet şüphesiz.
(Sessizlik)
Ama yakında ondan haber alabileceğimizi sanıyorum.
ANNE:
Umalım

Bu iki oyunu neden ele aldım. Tezimin 1. Bölümü'nde yer alan Absürd Tiyatro'yu ele almam ve sonrasında yaşanan Postmodern akımın hemen akabinde oyun yazmaya başlayan Jon Fosse ile bir bağdaşıklık kurmaktır. İki yazar da kendi dönemini en iyi anlatan yazarlar olmasından açısından önemlidir.

Beckett, savaş dönemini birebir yaşamış bir yazar olarak, o dönemin politik, ekonomik ve toplumsal yaşamın yıkımı üzerine düşüncelerini yazdığı metinlerle dışlaştırmış ve geleceği olmayan bir yaşama doğru evirilen dünyada küçük de olsa bir ışık ve bir umut yaratmaktır. Bunu yaparken insanlara sahte dünyalar sunmaz, yaşam gerçekten anlamsızdır ve bir sonu yoktur. Sonu olmayan bir dünyada yaşamak da anlamsızdır. Bu anlamsız dünyada var olmak yok olmakla aynı anlama gelmektedir. Godot' yu Beklerken oyunu, tam da bu noktada, her gün aynı yerde buluşup ve aynı günü tekrar eden Estragon ve Vladimir yaşamlarından sıkılıp vazgeçmeden, bir kurtarıcıyı beklerler, o kurtarıcı elbet bir gün gelecektir bu duruma inançları tamdır. Oyunda bir çocuk hergün buldukları yere gelip onlara Godot' nun bugün gelmeyeceğini ama yarın mutlaka geleceğini bildirmektedir. Kendi yaşamlarının saçmalıkları, bekledikleri Godot' nun da saçmalıklarıyla eşdeğerdir. Ve oyun sonuna kadar bu tekrar etmektedir.

Jon Fosse de kendini Beckett' in dünyasından uzak olmadığı dile getirir. Fosse' nin karakterlerindeki umarsamazlık Beckett' in dünyasına yakındır. Belki uzantısı da olabilir. Ama temel olan bir fark vardır. Bu da Beckett dönemindeki yalnızlığın, Fosse dönemindeki yalnızlıktan farklı oluşudur. Bu konuya ileriki bölümceler de değineceğiz.

Beckett, oyunlarında 20. yüzyılda yaşanan büyük yıkımların insan üzerindeki psikolojik etkilerini anlatır. Temel aldığı tema ise, karakterlerin yaşama olan kayıtsızlığı ve umursamazlıklarıdır.

Godot' yu Beklerken oyununda Vladimir ve Estragon' un tipik bir karakterle açıklanamazlar. Geçmiş olmadığı gibi gelecekleri de yoktur. Bize kişilikleri hakkında pek bir bilgi verilmez. Onlar hakkında tek bildiğimiz bu dünyaya atılmışlardır ve atıldıkları dünyada terk edilmişlerdir. Bu terk edilmişlik onların yalnızlıklarıdır (Beckett, 2010 s. 18).

VLADIMIR:

(Zayıf bir sesle). Peki. (Estragon tümseğe oturur. Vladimir tedirgin bir biçimde bir oraya, bir buraya gider, arada durup ufka bakar. Estragon uyuyakalır. Vladimir sonunda Estragon'un önünde durur.) Gogo!...Gogo!...GOGO!

Estragon sıçrayarak uyanır.

ESTRAGON:

(Durumunun dehşetinin farkına yeniden varır.) Uyumuşum! (Umutsuzca) Niye hiç bırakmıyorsun uyuyayım?

VLADIMIR:

Kendimi yalnız hissettim.

ESTRAGON:

Bir rüya gördüm.

VLADIMIR:

Anlatma!

ESTRAGON:

Rüyamda...

VLADIMIR:

Anlatma!

Estragon ve Vladimir etten ve kandan insandır. Ama onları tanımaya başladıkça, açıkçası kendimizle çok fazla özdeşlik kurmayız. Bize fantastik hayal kahramanları gibi görünürler. Bu tarz Absürd Tiyatro oyunlarının bir özelliğidir. İşleri güçleri sürekli beklemek olan bu karakterler oyun boyunca birinin geleceğini hem bizi hem de kendilerini inandıramazlar ve bunu trajikomik bir biçimde anlatırlar. Seyircide herhangi birinin geleceği umuda yüklenilse de, bu umut finalde, tıpkı oyunun başlangıcında olduğu gibi, makarayı geri sarmak olacaktır. Oyun, oyun boyunca beklenen Godot' nun gelmemesiyle son bulur. Tıpkı, Vladimir ve Estragon' da olduğu gibi, 'Oğul' oyunundaki Anne ve Baba da terk edilmişlerdir. Yaşadıkları kasabada kendileri ve komşularından başka kimse kalmamıştır. Geçmişlerine dair herhangi bir bilgimiz olmadığı gibi geleceklerine dair de herhangi bir bilgimiz bulunmamaktadır. Tek bildiğimiz şey, kasabada ve belki de tüm dünyada yalnız olduklarıdır (Fosse, 2003 s. 7).

*BABA:
(Gazeteyi koyarak)
Ya doğru dedin.
Kalkar, tekrar pencereye kadar gider, hareketsiz durur ve dışarıya bakar.
Evet, gerçekten çok karanlık
Ama yılın en karanlık dönemi.
(Kısa sessizlik)
Başka yerlerde yaptıkları gibi burada da yolu aydınlatabilirlerdi.
(Anneye bakarak)
Evet, bu epey işe yarardı.
Şimdi yalnızca çok nadir zamanlarda bir araba geçtiğinde ışık var.
Yoksa her yer karanlık.
Karanlık ve kasvetli.
Evler boş.
İnsanlar ölü.
Toprak gibi karanlık
(Başını iki yana sallayarak)
Ama burada yolu aydınlatmak için hiçbir şey harcamak istemiyorlar.
Neredeyse kimse yok burada, ne insanlar ne arabalar, sadece ikimiz.*

Anne ve Baba yapayalnızlardır. Bu yalnızlıkları atacakları bir adımla değişebilecektedir. Ama bu o kadar kolay mıdır? Gerçekte bir yeri, özellikle yaşadığın bir yeri terk edip gitmek kolay mıdır? Yüzyıllardır dile gele sürgün olma eve yeni bir yaşama başlamak o kadar kolay mıdır?

Karakterler, oyun içerisinde bu ikileme hiç düşmezler, hatta böyle bir seçeneğin adını bile anmazlar. Kesin olan tek şey beklemek. Estragon ve Vladimir, hergün çorak tepelikte bekledikleri Godot' yu beklemeleri gibi onlarda oğullarını beklerler.

Her iki oyununda sona yaklaştığı anlarda şöyle cümleler geçmektedir. İlk olarak 'Godot' yu Beklerken' oyununa bakalım (Beckett, 2010 s. 124).

*ESTRAGON:
Ayrılalım mı? Bizim için daha iyi olabilir.
VLADIMIR:
Yarın kendimizi asacağız. (Bir an.) Tabi Godot gelmezse.
ESTRAGON:
Peki ya gelirse?
VLADIMIR:
Kurtuluruz.
Vladimir şapkasını (Lucky'nin) çıkarır, içine dikkatle bakar, içinde elini gezdirir, sallar,
üstüne vurur, tekrar giyer.
ESTRAGON:
Ee. Gidiyor muyuz?
VLADIMIR:
Pantolonunu çek.
ESTRAGON:
Ne?*

VLADIMIR:
Pantolonunu çek.
ESTRAGON:
Pantolonumu indirmemi mi istiyorsun?
VLADIMIR:
Pantolonunu ÇEK.
ESTRAGON:
(pantolonunun düşmüş olduğunu fark ederek). Doğru. Pantolonunu çeker.
VLADIMIR:
Ee? Gidiyor muyuz?
ESTRAGON:
Evet, hadi gidelim. (Kımıldamazlar)

Gitmezler, aynı kararlılıkla beklemeye devam ederler. Oyuna başa döndürürler. Hareketsiz kalmaları ve adım atmamaları burada önemli noktadır. Bir adım yaşamlarında büyük kırılmaların önünü açabilir ama bu onların elinde olan bir şey değildir. Orada beklemek onların yazgılarıdır.

‘Oğul’ oyununda da durum farklı değildir. Son olarak oyunun final sahnesine bakalım; (Fosse, 2003 s. 83-84).

ANNE:
(Oğlana)
Gerçekten, birkaç gün kalmak istemez misin?
(Baba kanepeye gider oturur. Oğul kapıdan çıkar, arkasından kapatır. Anne onu izler, kapıyı açık bırakır. Sessizlik. Baba kalkar ve pencereye kadar gider, dışarıya bakar, iç çeker, anne geri gelir, arkasından kapıyı kapatır, kanepeye oturmaya gider).
BABA:
(Anneye dönerek)
Hayır, bu karanlık
Her şey karanlık ve kasvetli
Asla doğru dürüst ışık yok.
Ben
(Kendi sözünü keser. Yeniden pencereye doğru döner. Sessizlik)
İşte otobüs geliyor.
(Sessizlik)
Otobüse biniyor.
(Sessizlik)
Gidiyor şimdi.
(Babaanneye doğru döner ve ona bakar. Işık yavaşça azalır. Karanlık)

Bu iki oyun üzerine okuduğum ve çıkarsama yaptığım düşünce şu oldu. Samuel Beckett’ in yaşadığı dönemi dışlaştırdığı oyunlarında olduğu gibi Jon Fosse de bu çağı anlamlandırmak ve kendi toplumu üzerine çağdaş eleştiriye en yalın bir biçimde aktarması bağlamında benzerlikleri hayli fazla.

Bu iki yazarın arasındaki ve belki Fosse' nin, Beckett' in üzerine söz söylemek elbette çok zor olacaktır. Ama şu noktayı özellikle belirtmek istiyorum: İlk bölümde Beckett' in tiyatro düşüncesine göz atarken belirtmiştik. Sevda Şener' in, absürd yazarlar üzerine çözümlemesini yaptığı ve özet olarak, İkinci Dünya Savaşı'nın, insanoğluna getirdiği yıkım ve neredeyse tüm dünyayı etkileyen, milyonlarca insanın yaşamını kaybetmesi ve en uzak ihtimalde bile insanlığın sonunun geldiği düşüncesi sanatçıları büyük bir umutsuzluğa iteklemiş ve toplumsal bir yarılma gerçekleşmiştir. Beckett' in oyunlarını bu toplumsal sarsılmanın bir sonucu olarak ortaya çıktığı görmek bizim için şaşırtıcı olmaz. Beckett, toplumsal yıkımın bir sonucudur. Oyunlarında yaptığı şey ise, bu yıkımdan artakalanları toplayarak bir umut vaat etmektedir bizlere, Absürd Tiyatro yazarlarının, geleneksel tiyatroyu yıkmak adına, tiyatroyu başkalaştırma çabaları elbette olumlu sonuçlar doğurmuştur. Tıpkı Rönesans ya da Modernizm gibi, bu dönemde sanatçının daha güzel günler adına sanatını sonuna kadar zorlamaları ve insanlara başka bir yaşamında olduğunu göstermeleri elbette tarihe not düşülecek bir şey olduğunu unutmamak gerektiği hatırlatılır. Oyunları tersten okumak, sahnede görülen trajikomik karakterlerin yaptıklarını yapmamak bu durum için bir örnek oluşturabilir. Jon Fosse' de durum biraz daha farklıdır. Soğuk Savaş bitmiş, 68 kuşağı önce bütün Avrupa' yı ve sonra tüm dünyadaki insanları inanılmaz derecede etkilemiş, bunun hemen sonrası gelişen, Post-modernizm ortaya çıkmış ve insanlık yeniden umut dolu bir geleceğe doğru adım atmaya başlamıştır. Bu anlamda Türk Tiyatrosu' nda, ilk olarak yeni oyun yazımları ve özellikle yeni oyu çevirileri ile evrenseli yakalayan önemli adımlar atılmıştır. Tiyatrocuların çok iyi bildiği 1960' lı yıllar, Türk Tiyatrosu'nun altın çağı yakıştırmaları boşuna değildir. Tabii bu toplumun aydınlanmasıyla paralel olan bir şeydir. 1961 Anayasası bu anlamıyla özgürlükleri yolunu bir nebze daha açmış ve bununla birlikte toplumda bir dönüşüm süreci başlamıştır.

Bu özgürleşme sürecinin temeli sağlam temeller üzerine oturtulamadığından ve egemen sınıfların yani sermayenin sürekli mücadelesi sonucu, dünyadaki açlık ve yoksulluk hala bugün de en önemli sorunlar arasında yer almaktadır. 1960' ların sonunda gerçekleşen özgürleşme süreci, ülkelerin kendi içlerindeki kısımlarla baltalanmaya devam etmiştir.

Avrupa, Latin Amerika, İnan, Türkiye gibi adını daha da çoğaltacağımız birçok ülkede gerçekleşen darbeler ve sonrasındaki kıyımlar bizi yeniden bir karanlığa iteklemişlerdir. Gelişmiş lkerler bu süreci bu kadar yoğun yaşamamışlardır. Norveç, sosyal yaşamı yüksek standartlara çıkarmış bir ülkedir. Bunu lke sanayisine ve ekonomisine bakarak görmek mümkündür. Norveç de bulunduğum süreçte bunu kendi gözümle çok rahat bir Şekilde görmüştüm. O arada olduğum süreçte Fosse' yi anlamlandırmaya ve oyunlarına bir de onunla gözünden bakma fırsatım olmuştu. Norveç halkı, zenginliklerini doğayla birleştirmeyi bilmiş ve zenginliklerinin bununla orantılamayı bilmiş ülkedir. Peki, nasıl oluyor da bu kadar refah içerisinde yaşayan bir toplum bu kadar yalnız bireylere sahip oluyor? Bunu ilk elde, yabancılaşma ile açıklayabiliriz. Varolan gerçekliğin, doğadan uzaklaşan insanın evrendeki trajikomikliği ve boşunalığıdır. Bu kendine boşunalık içinde devinen insanın bir zaman sonra samalıkla başbaşa kalmasıdır. Biz biliyoruz ki; tüm dünya eşit olmadığı sürece, Lenin' in deyimiyle, "lkelerin kendi kaderini tayin hakkı", bir zamandan sonra bütün insanlıkla bütünleşmediği sürece tıkanır. Bu bir ütopyadır. Ama gerçekleşmeyeceği anlamına gelmez. Bu umuttur. Fosse, bireyleri ve sıradan insanları ele alır. 'Oğul' oyunundaki Anne, Baba, Komşu ve Oğul, tipiktir Norveç' te. Oyunu genelleştirdiğimizde yalnızlardır. Bu yalnızlık Godot, oyunundaki karakterlerle benzeşmektedir. Dünyaya atılmış insan, başıboş bırakılmışlardır. Sanatçıların yıllar geçse de açıklayamadıkları ama yorumladıkları ve geliştirdikleri karakterler, hep aynı noktada tıkanmışlardır. Bu değişecektir ve son olarak söyleyebileceğimiz Şey ise insan olduğu ve yaşadığı sürece üretim olacaktır. Yeni yaratımlar olacaktır. Değişim sürekli ve Beckett, Fosse ve diğer sanatçılar bunun en güzel örneğidir. İnsan ilkel çağdan bu yana çok yol kat etmiştir. Kargı taşı yapan insan eli yüzyılların mücadelesiyle, Paganini' nin yaptığı müziğe uzanan, insan ruhunun derinliklerine ulaşmayı bilmiştir.

Bu tezden sonra bile başka yazarlar, başka biçimlerle yeni yollar bulup işleyeceklerdir sanatlarını ve yine sonsöz olarak insanın yalnız olmadığı ve sonsuz beklentilerin bir kurgudan başka bir Şey olmadığını bize insanlık tarihi göstermiştir. Bilim ve sanat da bu serüvenin en baş aktörleridir.

5. OĞUL OYUNUNUN KARAKTER ANALİZİ

Bu bölümde oyundaki bütün karakterlerin psikolojik ve özellikle psikiyatrik yönleri ele alınmıştır. Oyunun tüm karakterini yer yer repliklere dayandırarak açıklamaya ve uygulama aşamasında bize yardımcı olması açısından karakterlerin tüm açmazlarını yorumlamaya ve onları yakından tanımaya çalıştım.

5.1 BABA

Baba, başkarakterlerden biridir. Bütün yaşamını aynı kasabada geçirmiştir. Emekli olmuş ve karısıyla birlikte aynı evde yaşamaktadır. 40' lı yaşlardadır. Kötücüdür. Bir çocuğu vardır ama uzun zamandır onu görmemiştir. Geleneksel yapısından belli olacak ki, çocuğu ile arasında garip bir mesafe vardır. Onu özlemektedir ama onu gördüğünde o özlemi görmeyiz. Bu soğuk ilişkiyi karısıyla birlikteyken de görürüz. Ona da garip bir mesafesi vardır. Sürekli gazete okur ve pencereden dışarı bakar. Oyun boyunca bunu sık sık görürüz. Yaşadıkları yerde tek bir komşusu vardır. Dışarı ile ilgili tek bağlantısı komşudur. Bir otobüs durduğunda gelecek olan ya komşudur ya da bekledikleri oğulları. Yaşadıkları yerdeki herkesi kaybetmişlerdir komşu hariç. Komşunun söylemiyle, oğlu şehirde hırsızlık yapmıştır ve bu onların oyun boyunca gördüğümüz tek kırılma noktalarıdır. Ama oğluna karşı soğukluk bundan değildir. İlk başta öyle görünüyordu olabilir ama gerçek daha ötedir. Her gün işe giden temiz ve düzenli giyinen bir adam görürüz. Oyun boyunca sürekli sessiz konuşmalar yapar ve bu sessizlik bize duvarla konuşuyor izlenimi yaratır. Aslında sürekli karısı yanındadır. Ama diyaloglar yer yer monolog hali almaktadır. Oğlunun eve dönmesi ve komşunun ölmesiyle oyunun asıl hissettirmek istediği yalnızlık duygusu finalde acı bir son tirad ile seyirciye aktarır.

5.2 ANNE

Anne, oyunun ikinci başkarakteridir. 30' lu yaşlarının sonundadır. Hayatı boyunca hiç çalışmamıştır. Kocasını ile evlenmiş bir çocuğu olmuş o da yaşadığı kasabayı terk etmiştir. O da kocasıyla aynı kasabada doğmuştur.

Geleneksel bir anne boyutu çizer sahne üzerinde. Oyun boyunca tek istediği şey oğlunun tekrar eve gelmesidir. Çocuğuyla birlikte yaşamak ister. Kocasını hala seven ve ona her fırsatta dokunmaya ve ona yalnız olmadıklarını hissettirmeye çalışır. İyi niyetlidir. Kocasına göre daha samimi bir tavrı vardır. Bakışları daha sıcaktır. Kocasına oğlunun geleceği yönünde telkinler verir. Komşuyu sevmemektedir. Ondan kendilerine sürekli bir kötülük geleceğini düşüncesini beslemektedir. Komşusunun, oğlu ile ilgili söylediklerine inanmamaktadır. Oğlu eve geldiğinde çok sevinir, Babadan farklı bir motif çizmektedir. Kocasının onu artık sevmediğini düşünür. Finalde komşunun ölümü ve çocuğu tekrar eve terk edip artık geri gelmeyeceğini gördüğünde acı onun da yüreğini büsbütün kaplar.

5.3 KOMŞU

Komşu, 50' li yaşların ortalarında. Kötü giyimlidir. Çoğunlukla sarhoştur. Hastadır ve sürekli öksürür. Gün aşırı otobüse binip gitmektedir. Yalnız yaşamaktadır. Karısı onu terk etmiştir. Kasabada yaşayan üçüncü kişidir. Komşularının oğluyla aralarında garip bir ilişki vardır. Yalan söylemeyi ve dedikodu yapmayı çok sever. Oyunun tek kırılmasını yaşatır. Finalde ölecek ve kasabayı karanlığa gömecektir.

5.4 OĞUL

16-17 yaşlarındadır. Oyunun başkişisidir. Oyun onun üzerine döner. Oyun esnasında eve dönüp dönmeyeceği muammadır ama finalde evi dönmek üzere terk edecektir. Okulu bırakmıştır. Şehirde yaşıyordur. Maddi durumu çok iyi değildir. Bir müzik grubu vardır ve barlarda şarkı söylemektedir. İçine kapanık ve sessiz bir çocuktur. Annesi ve babasına eşit mesafededir. Genel olarak soğuk bir çocuktur. Babası ona hırsızlık yaptığını söylediğinde hırçınlaşır. Kavgacıdır. Takıntılıdır. Komşunun ölümüne sebep olacaktır.

6. UYGULAMA AŞAMASI

Bu bölümde Jon Fosse ile tanışma ve oyunda yönetmen olarak nasıl bir reji ve oyuncu olarak da nasıl bir teknikle oynanıldığını alt başlıklar halinde sunmaya çalışacağız. Bu çalışmayı yaparken absürd tiyatro sonrasında ortaya çıkan Postmodern dönem tiyatro anlayışına hem hem bir göz atacağız hem de yüzyılımızda nasıl bir tiyatro olmalıya dair ipuçlarını edinmiş olacağız. Genel olarak bu bölümde Jon Fosse' nin tiyatro düşüncesini ve "Oğul" oyununun uygulamalı halini göreceğiz ve bizi 2014 yılının 25-28 Eylül arasında gerçekleştirilen Norway Theater Festivalen Fjaler" e kapılarını açan yolu adım adım işleyeceğiz. Oyun sonrasında gerçekleştirilen röportajlardan alıntılar, basına çıkan kritikler ve oyunun gerçek kişilerini tanımış olacağız. Bu oyunun salt Norveç toplumuna ait olmadığını konunun evrensel nitelikte olduğunu yaptığımız çalışmanın sonunda görmüş olacağız.

6.1 OĞUL OYUNUNA GİRİŞ

Fosse ile tanışmam 2014 yılının ilk aylarında Beşiktaş' da bulduğumuz, Norveç de yaşayan, sevgili arkadaşım Tuba Ardiç' ın önerisiyle olmuştur. Ardiç, 2012 yılında kurulan Deney Atölyesi' nin belki de yönünü belirleyecek olan Fosse ile tanıştirması, düşünce olarak beni ilk başta karamsarlığa götürse de yazarı da tanıdıktan ve okumalara geçtikden sonra bu düşüncem bütünüyle silindi. Çok geçmeden buluşulup okumalara başlandı. Tuba' nın eşi Norveç' li oyuncu Gard Eitungjerde' nin da oyunda oynayacak olması zamanlama açısından ilk başta bir sıkıntı yaratsa da bu sorun kısa sürede aşıldı ve bir an önce dramaturjik çalışmalar sonrası ezberlere geçildi ve sonrasında tabii ki provalar başlamış oldu. Jon Fosse' yi yukarıda ki bölümlerde detaylıca anlatmaya çalıştık. Oğul oyununda yönetmen ve oyuncu olarak yer almam beni oldukça zorladığını söylemeliyim. Rolümün kısa olması en büyük avantajımdı, çünkü sahnede fazla görünmeyecektim ve dolayısıyla gözlemci ve yaratıcı olarak daha rahat olacaktım.

Türkçe de yazara ve oyuna dair hiçbir bilginin olmaması beni oldukça korkutmuştur ama bu sırada elbette yardımına Tuba Ardıç yetişti ve onunla uzun skype görüşmelerimiz ardından adım adım bütün noktalarda uzandık. Fosse' ye, çevirilerine ve Norveç toplumuna ilişkin bir sosyolog olarak düşünceleri oldukça yol gösterici nitelikte olmuştur. Oyuncular, yeni bir yazarı tanımış olmanın verdiği mutluluk ve bir an önce çalışmalara başlamanın heyecanı içindeydi. Bu konuda onları bazı metaryellerle onları beslemem oldukça zordu. Sahne oyunculuğunda, oyunun bulunduğu dönemi yani Postmodern dönemi anlamak ve o dönemin tiyatro anlayışı ve oyunculuk sistemi nasıl olmalıydı, geleneksel kalıpların dışında yazılan 'Oğul' oyunu zaman, mekân ve olay ekseninde gelişen ve bilindiği üzere giriş, gelişme, düğüm ve sonuç aşamalarının gözlemlenmediği bu oyun nasıl sahnelenmeli ve nasıl oynanmalıydı.

6.2 OĞUL OYUNUNUN SAHNE ÇALIŞMASI

“Bir oyunun kurallarından kuşku duymak asla mümkün değildir. Çünkü onları belirleyen ilke tartışmasız niteliktedir. Bu ilke bozulduğunda ortada oyun diye bir şey kalmaz” (Huizinga, 2010, s. 29).

Bu cümle oyuncuların nasıl bir teknik ile oynamaları gerektiğini sorgulayıp, ona göre bir çalışma aşaması belirledi. Bunu belirlemek için Chechov' un atmosfer çalışmasını uyguladık. Durağan oyunculuğun öncesi ve sonrasını oyuncuda belirleyen Gestus' larla belirleyip ve bize yararlı olacaktı. Oyuncunun sahnede oynadığı karakterlerin içine girerek bize o an' ı yaşatması temel alındı. Bu biraz ucu açık bir düşünceydi. Oyunun Dramatik yapı olarak geleneksel olmayışı bize bunun biraz olacağı düşüncesini tetikliyordu ama benim yönetmen olarak düşüncem, küçük bir evde, küçük bir odada, kısa ve sade repliklerle seyirciyi diri tutması ve sahnede yaşanan kısa an' ların seyirciye en küçük bir yanılsama yaratmaması ve cümleleri olduğu gibi aktarmaktı. Grotowsky buna “ İçsel süreç ve biçim arasındaki tropistik⁸ gerilim güçlü kılar” (Braun, 2013, s. 225) der.

⁸ Bu sözcük, kutupsal karşıtlıklar olduğundan ikisi arasındaki dinamik bir bağlantı vardır ve karşılıklı etkileşimlerde hayatı yaratan süreli bir üstünlük ve kurma mücadelesi vardır. Grotowsky bu düşüncüyü Taocu manada yorumlar.

Oyun üzerine bir yorum yapmak değil, küçük yaratımlarla seyirciye başka bir ülkenin başka insanların yaşamlarını yakından tanımasını sağlamaktı. Oyunu tek bir kelimeye indirgemeye çalışırken, uzun çalışmalar ve düşüncelerden sonra şuna karar verdim. Bir tema olmalıydı ve bu tema bir sürü kavram arasından seçilmiş, yalnızlıktı. Yalnızlık, ilk başta korkutuculuğunun çıplak olmasının yanı sıra, başka bir düşünceyle birleştirelek ışık huzmesini ve zarıflığı doğurabilirdi. Oyunculara her hafta verdiğim çalışmalar sonucunda bunun meyvesini kısa sürede aldım. Dialoglar ilerleyen sahneler, oyuncunun Fosse diliyle monolog haline dönüşmesi oldukça zor süreçler yaşattı. Ben bu sürecin üstesinde oyunculara ve kendime önerdiğim Chekhov' un, oyuncular için duygu ve konsantrasyon çalışmasında inanılmaz etkileri olan ve Dünya' nın bir çok yerinde hala workshop' ları ve çalışmaları yapılan bu teknik bize ayrı bir yol gösterdi.

6.2.1 Michael A. Chehov Tekniğine Giriş⁹

Oyuncu karaktere çalışırken rastlantısal olandan yola çıkmamalıdır. Canlandırdığı karakter üzerine hayal ederek bunu akılve duygu ile beslemelidir.

Oyuncu karakterle bütünleşmeli ve onu kendi dünyasında yaratmalıdır. Bu çalışmayı yaparken, kendine bakmalı ve kendi rol kimliğini, yaşamını ve gözlemlerini rolle bütünleştirmelidir.

Chehov' un en çok önemsedığı şeylerden biri olan sorular yönüyle açmalıdır.“Bu çalışma sonunda geliştirdiğikarakteri ince ipek bir gömlek giyercesine üstüne ikinci bir deri gibi geçirip sahnede yaşamaya, oynamaya başlamalı fakat asla o dünyanın bir parçası olmamalıdır” (Alganer, 2013 s. 1).

Şimdi bu çalışmamda asıl yararlandığım Alganer-Lenz' in Chehov ile ilgil alıntılarına yer verelim (Alganer, 2003 s. 3).

⁹ Alganer, B., 2013. <http://www.tiyatroportal.com/chekhov-uzerine-kisa-notlar/> (22.10.2013)

Her alanın bir sesi, kokusu, rengi, ruhu, tarihsel olarak ait olduğu dönem, kullanılış nedeni ve benzeri birçok değişik özelliği vardır. Bir oyunda kişilerin bulunduğu alanda sahne olmasından öte böyle bir atmosfere sahip olmalıdır. Bu atmosferi yaratmadan oyuncu sahnede susuz yüzmeye çalışan bir balık olarak kalacaktır. Oyunun tamamının atmosferi ile sahnelerinin teker, teker atmosferleri farklı olabilir. Kişinin kendi içinde bulunduğu hâletiruhiyesi, yani kişisel atmosferi oyunun veya o sahnenin atmosferinden de farklı olabilir. Bu farklılıklar oyunun içindeki gerilimleri aktarmanın önemli bir yolu ve kişilerin hareketlerini tetikleyen kuvvettir. İşte oyunun tüm atmosferi veya sahnenin atmosferi oyundaki kişinin aktif olma isteğini tetikleyen kuvvettir.

Şimdi bir de Chekhov'a göre bu atmosfer içinde hareket edecek oyuncunun konumunu yakından izleyelim; Kişiler düşünce, duygu ve istekler olarak ayracağımız üç ana dürtü ile hareket etmektedirler. Düşünce kafa bölgemize, duygular kalp bölgemize, istekler ise hara ve bacak bölgemize etki ederek genel olarak vücut dilinde bu bölgelerde ifade bulurlar. Duygu faktörünü sildiğimiz zaman sadece fikir ve içgüdü - dürtü ile hareket eden bir makine ile karşılaşırız. Bu nedenle duygu sahnede oynadığımız rol oluşumu için çok değerli, olmazsa olmaz bir bileşen oluşturur. Chekhov bu duyguyu kolorit olarak ifade eder. Kolorit kullandığımız duygunun rengini verir. Atmosfer ise bizim hareketimizi, isteklerimizi tetikleyen öge olarak çalışır. Ve son olarak da Gestus vücut dilimizi belirler. Gestus, Chekhov için oyuncunun rolünün ana istek içgüdüsünün ifadesi olan tek bir harekettir. Pek çok fiil - acı **çekmek** - sonuca **varmak** - bir soru ile **yüzleşmek** - bir ilişkiyi **koparmak** - bir fikri **kavramak** - ve benzerleri ana bir hareketi içermektedir. Bunun gibi oynanan karakterinde iç dünyasını yansıtan tek ve basit bir gestus vardır. Bu tek hareket rol kimliğinin iskeleti olarak tanımlanabilir. 'Gestus' rol kimliğinin duygusal dünyasını ifade edenana duygu olarak üstüne yerleştirilen kolorit ile inanılmaz kuvvetli bir iskelet oluşturur. Bu iskelet sahnede Chekhov'un bir oyuncudan Dört ana özellik ile taşınmasını istediği bir araçtır.

Hafif – bir Form a sahip – zarif – akıcı bütünlük.

Oyuncu sahnede hafif ve enerjik bir vücuda sahip olmalı, oynadığı rol tesadüf eseri değil oyunun bütününe içinde bir form taşınmalı ve tüm bunlar güzelliğinin hâkim olduğu bir zarafet ile oynanmalıdır. Bu dört öğeyi yaşatan bir oyuncu oyunun atmosferi içinde kendi rolünün atmosferi ile çarpışan diyalektik bir değişim sürecini seyirci için zevkle izlenir bir hale getirir.

6.3 OĞUL OYUNUN SAHNELENMESİ ÜZERİNE

Oyunun giriş bölümü şöyle başlamaktadır. Kasvetli ve karanlık bu aralar. Bu kasvet ve karanlık oyun boyunca bizi bırakmaz. Anne ve Baba'nın sürekli kendini tekrar eden replikleri oyun boyunca devam etmektedir. Kendilerini bir evin içerisine hapseden bu iki karakter oyun boyunca hiç dışarı çıkmazlar sadece Anne arada bir mutfağa gider. Bu evin içerisindeki halleri bize onların yapayalnız oldukları hissini daha ilk cümlelerde verir. Seyircide onların bir şey yapacakları düşüncesi sürekli uyanır ama onlar oyun boyunca bu durumu kırmazlar. Belki de hergün aynı cümleleri konuşuyorlarmış hissi verir.

Bu esnada oyuncunun bu role girmesi tam da Chechov' un sözünü ettiği “Atmosfer” çalışmasına denk düşer. Sanki kutuplarda bir buz parçasına çarpmış ve orada kurtarılmayı bekleyen iki kişi vardır ve sürekli kendilerinin kurtarılmasını beklerler. Bu düşünce oyun boyunca seyirciyi bırakmaz. Oyunun çelişkili noktası çok fazladır. Yerlerini neden terk etmezler neden buldukları kasabanın dışına diğer insanlar gibi çekip gitmezler? Seyirci bu soruyu sürekli sorar. Oyun ilerlediğinde eve Oğul ve sonrasında Komşu' nun gelmesiyle bir hareketlilik ve dönüşüm olacağı sezinlenir ama bu sezinleme düşünce olarak kalır değişen hiçbir şey yoktur. Sadece finalde bir ölü vardır. Bu ölümden sonra yeniden bişeylerin değişeceği hissi uyanır ama ölümden sonrada bir şey değişmemektedir. Oyuncu için durağan bir şeyi oynamak oldukça zordur. Bu bütünüyle kusursuz konsantrasyon gerektirir. Bu konsantrasyon ona başarıyı sağlayacaktır. Oyuncunun oyun boyunca rolden çıkmaması ve sürekli o atmosfere odaklanması seyircide garip bir etki yaratır. Oyunda ve hikâyede bir şeylerin değişeceğine inanan seyirci, bir süre sonra o evde yaşamaya başlayacak ve o karakter gibi düşünecektir. Herkes bir çocuk bekleyecek ama geldiğinde herhangi bir kırılma ve çatışma yaşamayacaktır. Oyun yaklaşık üç ay prova sonrası oynanmaya hazır hale geldi.

7. SONUÇ

Absürd tiyatro dönemini ve yazarlarını çalışmak bana 20.yy da tiyatro kuramlarına ve oyunlarına ilişkin birçok kitap, dergi ve doküman okumamı sağladı. Bu çalışma benim için 21.yy tiyatrosuna giden yolda, tiyatronun modern anlamdaki kopma noktalarını ve kopan bağların yeniden nasıl bağlanması anlamında yol gösterici oldu. Birçok belirsizliğin ve karmaşanın içinde geçen oyun araştırmaları ve uykusuz geceler Fosse ile birlikte yeniden sadeliğe dönüşe ve bir umut ışığını her zaman taşımamız gerektiğini bir kez daha kanıtladı. Oyun çalışırken, minimal oynamanın, sade ve doğal oyunculuğu deneyimlemek ilk başta zorluk yaratsada, yazarı tanıdıkça ve oyunun içine girip orada kendimize dışarıdan baktıkça bu zorluk derecesi azaldı. Fosse, sadeliğin yazarıdır ve zerafetin, bu kelimeler Fosse' yi açıklamaya yetmiyor elbette ve tabii ki bu düşünceler bana ait. Çünkü Fosse' nin oyunları Avrupa da birçok eleştirmen tarafından çocuksu denilebilecek cümleleri bir araya getiren başka bir şeyi olmayan bir yazar olarak nitelendirenler bile var. Haksızlık ettikleri gün gibi ortadadır. 20. yüzyıl estetiğinin kavramlara ve düşüncelere boğulduğu, anlaşılabilirliğin esaslı retoriklerle süslendiği bir çağda, herkesin günlük konuşma içerisinde kullandığı dili oyunlarına taşıyan Jon Fosse' nin, Dünya Tiyatrosu' nda çok önemli bir yer tuttuğunu söylemeden geçmem bu teze yakışmazdı.

Basit cümleler bilindiği üzere, edebiyatta göz ardı edilir ve metaforik herkesi bilinmeyene doğru çekmek bir yazar için inanılmaz derecede önemlidir. Okuyucu anlatılanın ardındaki gizemleri tek tek çözecek ve kitapdan zevk alacaktır. Tiyatro oyunlarında da bu apaçık ortadadır. Samuel Beckett, buna en güzel örnek, dönem olarak birbirlerinden çok uzak olmayan yıllarda yaşayan bu iki yazarın en net ayrıldığı konu, elbette yalınlıktır.

Beckett, otobiyografik olarak gördüğüm oyunlarında kelimelerin anlamlarını değiştirir ve ilk düşündüğümüz onda hiç düşünmediğimizdir. Fosse de ise her şey çok net olmasına rağmen, bilinmeyen söylenmeyen o kadar çok şey vardır ki, yazar bu boşlukları seyirciden beklemektedir.

Fosse' nin oyunlarında kelimeler direk göze çarpar. Yalındır ve sadedir. En önemli öge sessizliktir. Bu sessizliklerin bir anlamı vardır tıpkı Beckett de olduğu gibi ama seyirci Fosse de kendini oyuncu yerine koyabilir. Seyirci Vladimir ve Estragon ile bağdaşıklık kurmaz onları seyrederek ve komiktirler, trajikomik. Belki de bu yazarlarda ki önemli ayrımlardan bir tanesi, yarattıkları karakterlerin psikolojik ve psikiyatrik karakterler olmasından kaynaklıdır.

Beckett ve Fosse ikisi de aynı şeyi farklı yollardan anlatmayı başardılar. Bu Dünya Tiyatrosu adına önemli bir katkıdır. Oğul oyununun çevirmenin oyunun önzöz bölümünde yazdığı yazıyı burada alıntılamaadan edemeyeceğim;

“İskandinav ressamlarını hatırlatan çok özel bir ışık, örneğin Munch. Güneş tutulmasında olduğu gibi, yine de, insanların ve nesnelerin çevresini açıkça ortaya çıkaran uçuk bir ışık. Bir çelişki mi var? Hiç de değil, çünkü ışığın yokluğu başka bir yokluğa denk düşer: sahnelerde ki kişi sayısı, oyunlara bakınız, asla çok değildir; iki, üç en fazla dördü bir araya gelir sahnede. Dikkati artırıyor, algılamayı keskinleştiriyor. Çünkü üçüncü bir olay dahil oluyor; zamanın boyutu. Fosse' nin dünyasında zaman somut şekilde yavaşlamış gibi geliyor. Basit ve tekrarlı dil kullanımı insanlarda ki perili yalnızlığı ortaya çıkarıyor. Işığın eksikliği, uzayda ve zamanda yavaşlatılmış inziva Jon Fosse' nin oyunlarında büyük duygusal anlar yaratıp yazarın kendine koyduğu amaca ulaşmasını sağlıyor” (Fosse, 2003, 1)

“Sahnede bir meleğin geçtiği anlar yaratmak.”

Sanırım bu mistik sözler Fosse' yi en iyi anlatan sözcüklerdir. Fosse kendini mistik bir yazar olarak görüyor. Kelimelerin anlamını belki de yeniden anlamlandırmamızı ve bu anlamlarla yeni bir düşüncenin kapılarını aralamaktadır.

Yazarı daha iyi tanıyabilmemiz için ek bölüme iki oyun yerleştiriyorum. Bu yeni oyun çevirilerinin okuyucu için faydalı olacağını düşünüyorum.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Beckett, S., 2010. *Godot' yu Beklerken*, İstanbul: Uğur Ün, Tarık Günersel (Çev), Kabalcı Yayınevi.
- Braun, E., 2013. *Yönetmen ve Sahne, Natüralizmden Grotowski' ye*, Ankara: Bahadır Şina Şener (Çev), Dost Kitabevi Yayınları.
- Carlson, M., 2013. *Performans*, Ankara: Beliz Güçbilmez (Çev), Dost Kitabevi Yayınları.
- Çalışlar, A., 1978. *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*, İstanbul: Kültür Yayınevi.
- Deleon, J., 1993. *Harold Pinter Tiyatrosu*, İstanbul: Cevat Çapan (Çev.), Yayınevi Yayıncılık.
- Fischer, E., 2012. *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Cevat Çapan (Çev.), Sözcükler Yayınevi.
- Fosse, J., 2003. *Oğul*, Antalya: H. Okay Erenler (Çev.), Antalya Devlet Tiyatrosu Repertuarı.
- Genet, J., 1990. *Balkon*, İstanbul: Uğur Ün (Çev.), Ayrıntı Yayınevi.
- Genet, J., 2000. *Hizmetçiler*, İstanbul: Salah Bırsel (Çev.), Nisan Yayınları.
- Huizinga, J., 2010. *Homo Ludens*, İstanbul: Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.), Ayrıntı Yayınları
- Innes, C., 2010. *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, Ankara: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman (Çev.), Dost Kitabevi Yayınları.
- Ionesco, E., 1997. *Eugene Ionesco Toplu Oyuunları 2*, İstanbul: Hasan Anamur (Çev.), Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Z., 1996. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kandinsky, V., 2011. *Sanatta Manevîlik Üstüne*, İstanbul: Tefvik Turan (Çev.), Haylaz Sanat Yayınevi.
- Martin, E., 1999. *Absürd Tiyatro*, Ankara: Güler Siper (Çev.), Dost Kitabevi Yayınları.
- Rita L. Atkinson, Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Daryl J. Bem., 2002. *Psikolojiye Giriş* Ankara: Yavuz Alogan (Çev.), Arkadaş Yayınevi.
- Ranciere, J., 2010. *Özgürleşen Seyirci*, İstanbul: E. Burak Şaman (Çev.), Metis Yayınları.
- Şener, S., 2003. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Yüsel, A., 2012. *Samuel Beckett Tiyatrosu*, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Sürelî Yayınlar

Yüksel, A., 2007. *İbsen' den Beckett' e Yıkım Öncesi ve Sonrası*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 23, s. 26

Özsoysal, F., 2012. *Yazınsal Gerçeklik İlişkisinde Okurun Değişen Rolü ve Alımlama*, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, Sayı, 7, s. 188

Diğer yayınlr

Holde H. A., 2003 *Jon Fosse con Text*, Hovedoppgave University of Oslo
İbsen is a great hater and I admire him for that, 2010.

<http://www.revistascena.ro/en/interview/jon-fosse-ibsen-great-hater-and-i-admire-him>

Alganer, B., 2013. <http://www.tiyatroportal.com/chekhov-uzerine-kisa-notlar/>
(22.10.2013)