

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

SAMUEL BECKETT'İN OYUNLARINDA SESSİZLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Hande Öykü EKMEK**

**Danışmanı
Prof. Dr. Aşin CANDAN**

İstanbul – 2016

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

SAMUEL BECKETT'İN OYUNLARINDA SESSİZLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

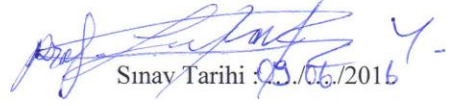
**Hazırlayan
Hande Öykü EKMEK**

**Danışmanı
Prof. Dr. Aşin CANDAN**

İstanbul – 2016

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

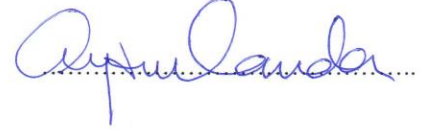
.....Tiyatro.....Anabilim/Anasanat DalıDiyadinin..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiHande Çyık EKMEK..... tarafından hazırlanan
“.....Semel Berkett'in Diyadinin Sessizlik.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Sınay Tarihi : 05.06/2016

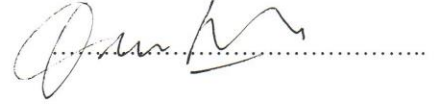
(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ayhan Çayır
Danışman: Halic Üniv. Tiyatro ASD/ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat Çapan
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Prof. Dr. İbrahim Özgener
Yenişehir Üniv. Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

TEŞEKKÜR

Araştırmanın her aşamasında desteğini esirgemeyen sevgili danışmanım Haliç Üniversitesi öğretim üyesi Prof.Dr. Ayşın CANDAN'a, araştırmanın şekillenmesinde büyük katkısı olan sevgili hocam Fatih GENÇKAL'a, çalışmam boyunca sıkıntıya düştüğüm her an yanımda olan arkadaşım ve meslektaşım Çimen Akgün'e, tez sürecinde bir an bile beni yalnız bırakmayan aileme, motivasyonları için arkadaşlarıma, her türlü maddi ve manevi desteği için sevgili Aynur BAŐARAN'a çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2016

Hande Öykü EKMEN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Konusu	2
1.2. Tezin Amacı	2
2. GEREÇ VE YÖNTEM	4
3. MODERNİZMİN DORUK AŞAMASI: AVANGARD.....	5
3.1. 19. Yüzyıl Sonu, 20. Yüzyıl Başı	5
3.2. Modernin Düşü ve Avangarda Evrimi	6
3.3. Kuram Olarak Avangard	10
3.3.1. Kopukluk (Fragmentasyon)	15
3.3.2. Tiyatro Sahnesinde Avangard	17
3.3.3. Beckett'e Doğru Düşünsel İzlek	18
4. SAMUEL BECKETT TİYATROSU.....	28
4.1. Samuel Beckett'in Hayatı ve Yazın Süreci	28
4.2. Samuel Beckett'in Oyunları	33
4.2.1. Biçim	33
4.2.2. İçerik	35
5. SESSİZLİĞİN BECKETT'İN YAZININDA KULLANIMI	38

5.1.	Samuel Beckett'in Yazınında Sessizlik.....	38
5.2.	Godot'yu Beklerken Oyununda Sessizlik	42
5.2.1.	Godot'yu Beklerken.....	42
5.2.1.1.	Öykü.....	43
5.2.1.2.	Zaman	44
5.2.1.3.	Mekan	45
5.2.2.	Godot'yu Beklerken Oyununda Sessizliğin İşlevi	45
5.2.3.	Godot'yu Beklerken Oyunundaki Kilit Sessizlik Noktaları.....	46
6.	TARTIŞMA	61
6.1.	Michal Dočekal Tarafından Sahneye Koyulan Godot'yu Beklerken.....	61
6.2.	Şahika Tekand Tarafından Sahneye Koyulan Godot'yu Beklerken.....	63
7.	SONUÇ	66
8.	KAYNAKLAR	68

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Hande Öykü EKMEK
Anasanat Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Prof.Dr.Ayşin CANDAN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2016

ÖZET

Samuel Beckett tiyatro oyunları kaleme alırken metnin belli noktalarına ‘sessizlik’ anlarını ekleyerek hikaye akışını kesintiye uğratmaktadır. Anlatıda sadeliği seçen yazarın tiyatrosunda dilin görevi sahnenin diğer unsurları arasında paylaştırılmış böylece ışık, dekor ve sahne direktifleri de hikayenin aktarımında en az diyaloglar kadar önem kazanmıştır. Dilin önemini yitirdiği yazınında sessizlik anlarının karşılık geldiği noktalar da en az kelimeler kadar çok şey anlatmakta olup, yazarın oyunlarına benzersizliğini veren özelliğidir.

Bu tez siyasal ve toplumsal değişimlerin tiyatro sanatına etkisi ile avangard akımların ortaya çıktığı 20.yüzyıl sanatının biçim arayışlarını değerlendirmeye alarak Samuel Beckett’in metinlerinde ‘sessizlik’ noktalarının metne dahil edilme nedenlerini ve oyunlar sahnelenirken bu noktaların dikkate alınmasının anlam üzerindeki etkilerini araştırmayı amaçlamaktadır.

Araştırma sürecinde Godot’yu Beklerken oyunu iki farklı ülkede iki farklı yönetmenin yorumundan izlenilmiş olduğu için, araştırmanın bu oyun üzerinden ilerletilmesi uygun görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Beckett, Avangard, Kopukluk, Sessizlik

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Hande Öykü EKMEK
Field : Theatre
Program : Theatre
Supervisor : Prof.Dr.Ayşin CANDAN
Degree Awarded and Date : Master – June 2016

‘SILENCE’ IN SAMUEL BECKETT’S PLAYS

ABSTRACT

Samuel Beckett interrupts the continuity of the narrative in his plays by adding silence points. In his literature which based on simplicity, the function of the words shared between other stage elements. The share results in the increase of importance on light, scenery and stage instructions for storytelling, like dialogs. The words lost their importance and the silence points mean as much as words. This feature in his texts makes his plays unique.

This thesis evaluating the impacts of political and social changes’ effects on theatre and 20th century art’s seeking forms with the contribution of avant-garde intended to search the reasons of silence points, why they added in the text, what kind of an effect they have on the meaning if the silence to be consider while acting.

During the research, the theatre play Waiting for Godot was watched from two different directors’ interpretation in two different countries. Therefore, the research was advanced through this play.

Keywords: Beckett, Avant-garde, Fragmentation, Silence.

1. GİRİŞ

Samuel Beckett 20. Yüzyılın en çok tartışılan isimlerinden biri olmakla beraber oyunları üzerine yapılan incelemelerde eleştirilenlerin dahi hemfikir olmadıkları gizemlerle karşılaşılacak güçlü ve zengin yazını yeterince aydınlatılamamıştır. Yaşadığı dönem boyunca iki dünya savaşını da gören, insanlığın en karanlık, en kötü ve de en aciz dönemlerine tanıklık eden yazar insan ve insanın yeryüzündeki varlığını hayatı boyunca sorgulamış ve tanık olduğu çaresizliği de yazınına yansıtmıştır. Şüphesiz ki tarih boyunca yaşanan gelişmeler, toplum yapısının değişime uğraması, yönetim sistemindeki değişimler yazarları, dünyaya bakışlarını, metinlerini ve anlatım tekniklerini de etkilemiştir. Beckett'in yazını da yaşamı boyunca tanık olduklarının bir aynası olarak bizlere ulaşır ve onun gözlerinden bize onun dünyasını onun gördüğü şekliyle anlatabilmek için dilin sınırlarını zorlar, anlatı görevini sahnenin diğer unsurları arasında paylaşır, karakter üzerinden aktarılan klasik temsil modellerinin dengelerini sarsar.

Sözlerin öneminin azaldığı, metinlerde hikayenin sürekliliğinin kesintiye uğratıldığı, parçalı anlatının ön plana çıktığı, karakterin parçalandığı yeni anlatım teknikleri ve sahnelemeler, Beckett'in de yazınının temellerini oluşturur.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde 19. Yüzyıl ve 20. Yüzyıl arası dönemde yaşanan gelişmelerin sanata nasıl yansıdığı, sanatçıların bakış açılarını nasıl değiştirdiği üzerinde durularak siyasal ve toplumsal değişimlerin sanat üzerindeki etkisi araştırılacak ve yaşanan bu gelişmelerin avangard akımların doğuşuna nasıl bir zemin hazırladıkları incelenecektir. Avangard'ın tiyatro sahnesine yansımaları ile anlatı tekniklerinin sorgulandığı noktalar, sanata yaklaşımda görülen değişimler, özellikle dadaizm akımı sonucu dilin önemini yitirmesi ile sahne üzerinde metnin konumunun değişmesi ve bu değişimlerin Beckett'in yazınında hangi şekillerde hayat bulduğu incelenerek yazarın oyun yazımında kullandığı parantez içleri sorgulanacak, 'duraksama' ve 'sessizlik'lerin sebepleri üzerinde durulacaktır.

Yazar diğer oyun yazarlarından farklı olarak oyunlarına sessizlik ve duraksama anları ekleyerek sahneleme esnasında metne birebir bağlı kalınmasını ister. Geçmişten günümüze sahneleme ile ilgili en önemli unsurlardan biri olan ritim Beckett'in yazınında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Sessizlik anlarıyla kesintiye uğrattığı diyaloglar sayesinde yazar, özgün bir sahne ritmi ve kendine has dinamiği olan bir dünya yaratmayı başarmış, geleneksel kalıpların sınırlarını zorlayarak, kendine özgü bir ifade biçimi yaratmayı başarmıştır.

1.1. Tezin Konusu

Samuel Beckett oyunlarında kullandığı 'sessizlik' noktaları ile diyalogların akışını kesintiye uğratarak doğal konuşma ritmine müdahale ettiği gibi aynı zamanda hikaye akışının izgiselliğini de bozar. Kopukluğun görüldüğü metinlerinde olay sürekli sessizlik ya da hareketsizlik tarafından kesintiye uğratılır, tıpkı postmodern yazınlarda görüldüğü gibi. Ancak Beckett kopukluğun (fragmentasyon) görüldüğü yerleri 'sessizlik' anlarıyla metninde işaretleyerek, bu mekanizmanın yönetmenler tarafından da göz ardı edilmemesini bekler. Onu diğer postmodern yazarlardan ayıran özellik, metninde kopukluğun görüldüğü yerleri bizzat kendisinin işaretlemesi ve bu mekanizmayı sahne dinamiğine dahil etmeyi başarmış olmasıdır.

Bu araştırma, avant-garde akımların Samuel Beckett'in oyunları üzerinde nasıl bir etkisi olabileceği fikrinden yola çıkarak yazın ve sahnelemeye dair modern yönelimleri ve Beckett' deki izlerini sürerek, yazarın Godot'yu Beklerken isimli oyununda sessizliğin işlevini incelemektedir.

1.2. Tezin Amacı

Günümüzde Samuel Beckett'in oyunları çeşitli şekillerde sahnelenmekle birlikte, yazarın sessizlik üzerinden kurduğu mekanizma ve oluşturduğu gerilim sahneleme esnasında genellikle göz ardı edilmiş, bu sebeple de oyunların özgünlüğü yeterince korunamamıştır.

Bu tez güncel yönelimlerin işığı altında yazarın dilde sadeleştirmeye gitmesinin nedenleriyle sessizliği metinlerine dahil etmesinin sebeplerini toplumsal ve siyasal

değişimlerin de dikkate alınmasıyla araştırarak, sessizliğin yazarın oyunlarındaki hayati önemini gösterebilmek amacını taşır.

Sessizlik üzerinden yaratılan çatışmaların yazarın oyunlarına biricikliğini kazandıran unsur olduğu göz önüne alınırsa sahneleme esnasında bu mekanizmanın es geçilmesi yazarın oyunlarının özünün kaybedilmesine neden olacaktır.

Araştırma ile amaçlanan Samuel Beckett'in yazımındaki özelliklerin sahne üzerinde de korunmasını sağlayabilmek ve yazarın yaratmış olduğu kendine özgü dili ile metinlerinin öz ritmine dikkatleri çekebilmeğdir.



2. GEREÇ VE YÖNTEM

Samuel Beckett'in diğer oyun yazarlarından farklı olarak sessizlik anlarını oyun metinlerine eklemiş olması, ayrıca oyuncuların repliklerini hangi hızla söyleyeceklerini ayrıntısıyla belirtilmesi (bir an, bir çırpıda, aniden...) nedeniyle yapılan bu araştırmada; toplumsal olayların tiyatro sahnesine nasıl yansdıkları, avangard akımların tiyatro sahnesine katkıları ve bu değişimlerin Beckett'in yazınındaki izleri incelenmiş, kitaplar, makaleler gibi yazılı kaynaklar taranmış, yazarın röportajının yazılı haline ulaşılmış, onunla çalışmış oyuncu ve yönetmenlerin görüşleri de değerlendirilmiştir.

Godot'yu Beklerken oyunu; ilki 2015 yılında Prag'da National Theatre'da sahnelenen ve Michal Dočekal tarafından yönetilen, ikincisi Şahika Tekand tarafından yönetilen ve 2016 İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında sahnelenen olmak üzere iki farklı yönetmenden izlenerek sessizliğin işlevi ve metnin yönetmenler tarafından nasıl işlendiği de dikkate alınmıştır.

3. MODERNİZMİN DORUK AŞAMASI: AVANGARD

3.1. 19. Yüzyıl Sonu, 20. Yüzyıl Başı

1789- 1799 yılları Fransa’da monarşinin sona erdiği ve Cumhuriyetin doğduğu yıllar olup, Fransız Devrimi olarak tarihe geçmiş, Avrupa’da bir dönüm noktası haline gelerek sosyal bir akımın başlamasındaki en büyük etken olmuştur. Devrim ile egemenliğin halka ait olduğu kabul edilmiş, eşitlik, özgürlük ve adalet sözcükleri önem kazanmıştı. Kitaplar yaygınlaşıyor, halkın kültür seviyesi her yıl daha da artıyor, bilinçli, okuyan, eleştiren, düşünen ve üreten bir toplum yapısı oluşuyordu. Burjuva sınıfı büyük bir atılım içerisindeydi. Bu sınıfa fabrika sahiplerinin de katılmasıyla, burjuva sınıfı bütün ülkelerde en zengin kesimin temsilcileri haline gelmişlerdi. Ancak bu ülkelerin pek çoğunda bu sınıf pek çok siyasal ve sosyal haklardan mahrumdular.

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde de Avrupa’da Sanayi Devrimi neredeyse tamamlanmak üzereydi. Buhar gücü ile çalışan makinelerin bulunması, demir yolu ve tren işletmeciliğinin yaygınlaşması, petrol, elektrik ve çelik sanayi alanında yaşanan gelişmeler sonucu yeni bir işçi sınıfı doğmuştu. Devrimle birlikte işçi sınıfı da bilinçlenmeye başlamıştı. Toplumun en kalabalık kesimini oluşturmasına rağmen siyasal ve ekonomik haklardan yoksun işçi sınıfının çalışma saatleri uzun, şartları ağır buna rağmen yaşam standartları çok düşüktü.

Toplumun genelindeki bu huzursuzluk sonucu 1848 yılında işçi ve burjuva sınıfı ortak bir güç oluşturarak krallık sistemine karşı geldiler. Sonucunda otorite, beklenilenden az direnç göstererek çöktü ve rejimler hızlı alınan kararlar ile tavizler verilerek değişime uğradılar.

Ancak 1848 yılının sonlarına doğru orta ve alt sınıflar arasında kurulan ittifak, karşılıklı korkular, suçlamalar ve güvensizlikler yüzünden sarsılmaya başlamıştı. Burjuva sınıfının özgürlükçüleri yasama meclislerde en büyük oranla temsil edilme olanağına sahip olurken, kurulan hükümetler işçi sınıfına vaat edilen sözlerin yerine getirilmesini geciktiriyorlardı. Bu şartlar altında işçi sınıfı kaygılanıyor ayaklanmalar başlıyordu.

Burjuvazi, işçi sınıfının güç kazanmasından ve kontrolü ele geçirmesinden korktuğu için gerici güçlerle iş birliği yaptı ve işçi sınıfını verdikleri mücadelede yalnız bıraktı. 1848 yılının haziran ayında başlangıçta monarşiye karşı birlikte mücadele etmiş burjuva ve işçi sınıfı karşı karşıya geldi ve sonucu işçi sınıfının ezilmesi oldu. İşçi sınıfının maruz kaldığı bu yıkım aynı zamanda eşitlikçi bir toplum yapısının hayallerinin de sınıf savaşları nedeniyle yıkılmasına neden oldu.

3.2. Modernin Düşü ve Avangarda Evrimi

Tarih çizgisine bakıldığında Ortaçağ'dan sonra gelen çağlar, "modern" olarak isimlendirilirler. Bu çağların modern olarak nitelendirilmesinin nedeni insanların Ortaçağ'daki dinsel etkiden kurtulup kendini merkeze alması, çevreden merkez konumuna geçmesi, bilimin, bilimsel düşüncenin, pozitivistimin tüm alanlarına egemen olmasıdır. Rönesans, Aydınlanma, Burjuvazi'nin Doğuşu ve Kapitalist Dönüşüm ve hatta Sanayi Devrimi, modernleşme süreci içinde modernizmi ortaya çıkaran yönlendirici olgular olmuştur.

Rönesans ile bilim, sanat, edebiyat alanında yenilikler yaşanmış, matbaanın icadı ile okuma-yazma yaygınlaşmış bu da toplumun kültür seviyesinde artışa neden olmuş, bilimsel düşüncenin gelişmesi ile de kilisenin toplum üzerindeki baskısı yerini pozitivistime bırakmıştır. Din ve din adamlarının, dolayısıyla da kilisenin toplum üzerindeki otoritesi yıkılmıştır. Artık birey ön plandadır, onun hangi dinden olduğu değildir önemli olan. Buradan yola çıkarak pozitivistimin ve sekülerizmin yani dünya hayatına odaklanılan görüşün modernizmi oluşturan temel olgular olduğunu dile getirebiliriz.

Reform hareketleriyle, Ortaçağ toplumunun sahip olduğu dini yapı ve feodal ekonomi ile egemenlik ilişkileri, yerini bireyi merkeze koyan ve dini toplumdan, devletten sıyrayan yeni bir yapılanmaya bırakmıştır.

Rönesans ve Reform hareketlerinin devamında yaşanan Aydınlanma Çağı'nda ise burjuvazinin önderlik etmesiyle 17. ve 18. Yüzyıldaki totaliterliğe, kastçı-feodal düzene, baskıcı dünya düzenine karşı gelinmiştir.

Aydınlanma hareketi ile birlikte modernizmin de temel söylemleri olan özgürlük, akıl, birey, insan hakları, laiklik, demokrasi, eşitlik, bilimsel düşünce gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Böylece Aydınlanma düşüncesi, modernite kavramının fikri arka planını oluşturmuştur.

Fransız İhtilali ve burjuvazi- işçi sınıfı iş birliğinden doğan 1848 devrimleri ise feodal yapının değişmesine neden olarak modernizmin siyasal yapı taşı olan ulus-devleti yapısını oluşturmuştur.

Her ne kadar feodal yapı yıkılmış olsa da koşullardan dolayı burjuvazi zenginleşmiş ve yeni egemen sınıf konumuna gelmiştir. Zenginliğin üretimi, dağıtımı ve tüketimi üzerine harcanan mesai ise kapitalizmin temellerinin atılmasına neden olmuş, işçiye olan ihtiyaç azalmıştır.

Siyasal, bilimsel, kültürel ve endüstriyel anlamda yaşanan bütün bu gelişmeler toplumları kurumsal ve kültürel değişim sürecine sürüklemiş ve buna da modernleşme denilmiştir.

Sanatta modernizmin temelleri temsil estetiğinin bir sorun haline gelmesi ile atılmış, bundan böyle sanat kendi kendisini konu edinmeye başlamıştır.

“Modernliğin bakış açısından sanatçı- istese de istemese de- sabit ölçütleri olan normatif geçmişten kopmuştur ve geleneğin ona taklit etmesi için örnekler ya da izlemesi için yönler göstermek gibi haklı bir iddiası olamaz. En fazlası, sanatçının kendisi özel ve temelde değiştirilebilir olan bir geçmiş icat eder. Şimdinin, dolayimsızlığı ve karşı konulmaz geçiciliği içinde ele alınan şimdinin farkında olması, onun başlıca esin kaynağı olarak görülür. Bu anlamda modern sanatçı için, geçmişin şimdiiyi, şimdinin geçmişi taklit ettiğinden çok daha fazla taklit ettiği söylenebilir.”

(Calinescu 2013: 11)

Modern sanatçıyı gerekirse geçmişi icat edebilecek düzeyde tanımlayan Calinescu, modernizm ile köklü bir kalıcılık estetiğinden, geçici olan, merkez değerleri değişim ve yenilik olan bir estetiğe doğru yaşanan kültürel kaymaya dikkat çekmek ister.

Zamansız güzellik kavramının yıkılması, geleneksel estetik otoritenin yıkılması ile şimdide olma ve değişim sanatta yükselen değerler haline gelirler.

“Modernlik, en geniş anlamıyla, kendisini tarihsel olarak öne sürdüğü şekliyle, (1) kapitalist uygarlığın nesneleşmiş, toplumsal olarak ölçülebilir zamanına (az çok değerli bir mal olan, piyasada alınıp satılan bir mal olan zaman) ve (2) kişisel, öznel, imgesel duree’ ye (süre) yani “benlik” in açılmasıyla yaratılan özel zamana karşılık gelen değerler kümesi arasındaki uzlaşmaz karşıtlıkta yansımaları bulur. Daha sonra zaman ve benlik’ in özdeşleşmesi modernist kültürün temelini oluşturur.” (Calinescu 2013: 13)

Modernlik düşüncesinin bir diğer temel ögesi de zaman kavramının yeni algılanış biçimidir. Modernus sözcüğünün kökeni Ortaçağ'da, sıfat ve isim olarak "daha yeni, az önce" anlamına gelen modo sözcüğüne dayanmaktadır. Ortaçağ'da zaman teolojik çerçevede değerlendirmeye alınıyor, insan yaşamının geçicilik özelliğinin bir kanıtı olarak, ölümün ve ötesinin hatırlatması şeklinde algılanıyordu. Muhtemelen, bu kavrayışta Ortaçağ'daki kilise baskısının etkisi büyüktü. Rönesans ile birlikte din ve din adamları halk üzerindeki otoritelerini yitirdiklerinde, algılanan zaman kavramı da buna bağlı olarak değişti. Ortaçağ'da hakim olan theatrum mundi (dünya tiyatrosu) düşüncesi, bu dünyayı insanların sadece ilahi takdirin onlara verdiği rolleri farkında olmadan oynadığı bir sahne olarak tanımlayan bir görüştü. Ancak böylesi bir görüş yalnızca dinginliğin hakim olduğu, ekonomik ve kültürel açıdan durağan bir toplumda mümkün olabilirdi.

Oysa kapitalizm ekonomik dengelerin tamamen oynamasına neden olmuştu ve Ortaçağ'a ait bu bakış açısı artık toplumun zaman kavramına yaklaşımını yansıtmıyordu. Artık böyle bir toplumda zaman dahi alınıp satılabilen bir kavram haline gelmişti. Böylelikle teolojik zaman kavramı yerini pratik zamana bıraktı, eylemin, değişimin, yaratmanın değerliliğine vurgu yapan bir farkındalık oluştu. Bu farkındalık da modern sanatı şekillendiren önemli gelişmelerden biridir.

Modernizmin gelişimini üç aşamada incelemek mümkündür. Bu aşamalardan ilki Romantizm'den izler barındıran, güzelliği ebedi bir model olarak görmeyi sürdüren, güzelliğin yasalarının daha iyi, daha akılcı bir anlayışına ulaştıklarına inandıkları ölçüde kendilerini antik çağlara göre üstün sayan modernlerin modernizmidir. İkincisi burjuva sınıfının yükselişinin ardından, ekonominin, bilimin, teknolojinin gelişimi ile kapitalizmin ürünü olan modernizmdir. Burjuvanın modernlik düşüncesi, ilerlemeden, bilimden beslenen, ancak zamanı da alınıp satılabilen bir mal gibi gören kapitalist sistemin bir kavrayışı olan, özgürlük kavramından bahseden ve hümanizmi temel alan ancak bir yandan da faydacılıktan beslenen ve toplumu daha başarılı, daha iyi olma yönünde çalışmaya sürekli teşvik eden bir modernizmdir. Bu dönemlerde sergi salonları açılmış, daha çok sanatçı eserlerini sergileme fırsatı bulmuş, sanat yaygınlaşmış ve modern hayatın bir parçası olarak yüceltmeye başlanmış olsa da sanata olan bu ani ilgi, sanatın popüler hale gelmesine, yapılan işlerin kalitesinin düşmesine, sistemin ve sanat anlayışındaki belli disiplinlerin gevşemesine neden olmuştur.

Kimilerine göre sanat öyle bir platforma taşınmıştır ki monarşinin yıkımının ve din baskısının toplum üzerindeki etkisini yitirmesinin ardından sanat bu boşluğu doldurmuş ve neredeyse yeni bir din haline gelmiştir.

Özetle modern sanat bu süreçte kapitalist sistemin kurbanı olmuş, gösteriş yapmak isteyen, maddi gücünü ya da entelektüel zenginliğini göstermek isteyen burjuvazinin maşası konumuna gelmiştir.

Burjuvanın sanat anlayışına ve modernlik düşüncesine tepki olarak ortaya çıkan ve orta sınıfın değer ölçeklerinden kurtulmak isteyen modernlik düşüncesi, avangard sanata evrilen modernizmin üçüncü ve son aşamasıdır. Ali Artun bu dönemi şöyle açıklar;

“1848’deki büyük düş kırıklığının ardından sanat ve edebiyat, Baudelaire’in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır. Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtır. Yalıtılmakla kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. ‘İyi’, ‘doğru’, ‘güzel’ artık onun sorunu değildir; tersine, metropolün ‘kötü’, ‘sahte’, ‘çirkin’ temsilleri üzerinden bir sahte estetik inşa eder. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avant misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen ‘ilerleme’ dogmasıyla alay eder; vâsi olanı, primitif olanı yüceltir. Bu dogmanın yarattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurar. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur.” (Bürger 2014: 12-13)

Estetik anlayışının değiştiği, burjuva değerlerinin geçerliliğini yitirdiği, sanatın sadece ve sadece sanat için yapılacağı düşüncesinin hakim olduğu, güzellik kavramının bambaşka bir hal aldığı bu yeni dönem, sanat kendisini bir otorite biçimi gördüğü ölçüde kendisine karşı tavır almıştır.

Eski sanat anlayışı artık dönemi ifade etmemektedir ve yeni dönem yeni bir bakış açısı gerektirmektedir.

“Gelenek gitgide artan bir şiddetle reddedilir ve sanatsal imgelem “daha olmamış” dünyayı araştırıp o dünyanın haritasını çıkarmakla gururlanır. Modernlik asi avant-garde yolunu açmıştır.” (Calinescu 2013: 13)

3.3. Kuram Olarak Avangard

Fransızcada öncü birlik anlamına gelen ve kökeni Rönesans'a kadar uzanan askeri bir terim olan "avangard" Fransız İhtilali sonrası 1830'lu yıllarda önce siyaset diline girmiş ve köklü dönüşümleri, özgürlükçü hareketleri, devrimci tutumu ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Kimileri avangard kavramının gelecekteki kullanımları için bir başlangıç noktası olarak görür bu dönemi.

Fransız sosyalizminin kurucusu olarak bilinen Claude Henri de Saint Simon ile avangard terimi sanat alanı için de kullanılmaya başlanır.

Saint Simon sanatçıya "avangard" bir rol verir ve sanatçıyı toplumun öncüsü olarak nitelendirir. Toplumun ilerlemesi ve gelişiminde sanatçının önemi büyüktür kendisine göre. Bu dönemler toplumun sanata ve sanatçıya büyük roller biçtiği, umutlarla dolu, dengeli, ilerleyen, zenginleşen ve kültürel değerleri yükselen bir toplum yapısının hayallerinin kurulduğu bir dönem, ütopyalar dönemidir.

Ancak her ne kadar avangard terimi o yıllarda sanat ve edebiyat alanında kullanılmış olsa da avangard sanatın asıl yükselişi sınıf savaşları ile yaşanan düş kırıklığının ardından gerçekleşir. 1830'lu dönemlerde sanat ve sanatçının görevi, teorisyenlerin, sosyalistlerin, siyasetçilerin, eleştirmenlerin taraflarından fazlasıyla yüceltilmişti fakat sanat kaçınılmaz bir şekilde popüler olana evrilerek, istemsiz bir şekilde kendisine biçilen öncü, yenilikçi, yol gösterici olma idealinden uzaklaşıyordu. Bu durum da sanat ve sanatçıya biçilen 'öncü' özelliğine hiç uymuyordu. 1848 Devrimleri ardından uyum içinde bir toplum inancı yitirildiğinde ütopyalar devri de sona ermiş oldu. Bu nedenle sanat ve edebiyat kendini kişi ve kurumların söylemlerinden arındırma ihtiyacı hissetti. Avangardı ortaya çıkaranın, ona asi, isyankar ruhunu katanın da özerkleşmenin yaşandığı bu süreç olduğu aşıkardır. Bu yaşananlar ile sanat hayatla bağlarını kopardığı bir döneme girmiştir.

Bu hareketlenme sanatın sadece ahlaki, bilimsel ve siyasi söylemlerden kendini arındırması değil aynı zamanda burjuva zihniyetine karşı göstermiş olduğu tutumun da bir sonucudur.

Baudelaire;

"Fransız'ın tutkulu bir şekilde askeri metaforları yeğlemesi. Bu ülkede her metafor bıyıklıdır. Askeri edebiyat ekolü. Kaleyi tutuyor. Bayrağı yükseklerle çekiyor.(...) Başka askeri metaforlar: mücadele şairleri. Avangard edebiyatçıları. Askeri metaforlara olan bu düşkünlük kendileri militarist olmayan, ama disiplin için

yaratılmış – yani konformizm için yaratılmış mizaçların, doğuştan evcil olan mizaçların bir işareti.” (Calinescu 2013: 124) der.

Bu sözleri ile dönemin sanat anlayışını eleştirmekte ve öncü, yenilikçi olmak arzusunda olan sanatın, siyasi söylemler ve toplumsal yükümlülükler ile belli bir konfor alanının sınırları içine hapsedildiğundan söz etmektedir.

Baudelaire’in düşüncesine göre sanat bu dönemde kör, hoşgörüsüz bir disipline boyun eğmiştir. Bu disiplinin dar sınırlarından kurtulmanın yolu da sanatın kendini hayattan soyutlamasıyla mümkün olacaktır.

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* isimli kitabında;

“Sanatın herhangi bir yarar ve çıkar beklentisi olmaması gerektiğini öne sürer. Sanatın kendisinden başka bir kullanımı olamayacağını savunur. Böylece sanatı, yarar ve çıkar üzerine kurulu olan sanayiden ayırır. Ve sanatı yararlılık, kullanışlılık, insanların çıkarına hizmet etmek gibi ilkelerin yönettiği endüstriyel kapitalizmden yalıtır; adeta korur.” (Artun: 2006) cümleleri ile özerkleşmeyi tanımlar.

Baudelaire’in de karşı estetik kavramının doğmasına yol açan düşüncelerini Modern Yaşam’ın Ressamı isimli makalesinde geçen şu cümlelerinde görebiliriz:

“Doğal olan her şeyi, tümüyle doğal insanın bütün eylem ve arzularını incele, çözümlerle; hepsinin korkunç olacağını göreceksin. Güzel ve soylu olan her şey akıl ve düşüncenin sonucudur. İnsan denen hayvanın ana rahmindeyken zevk edindiği suç, doğal bir kökene sahiptir. Erdemse, bunun tersine, yapay ve doğaüstüdür. (...) Kötülük, doğal olarak, çaba harcamadan, kaçınılmaz olarak yapılır; iyi hep bir sanat eseridir.” (Calinescu 2013: 62)

Bu sözleriyle kendisi artık sanatın, modern hayatı, modern hayatın getirilerini yansıtmayan, hayatla birlikte değişmeyen, iyiye ve güzele takılı kalmış sahte bir yanı olduğundan bahsetmek ister. Tam da bu sebeple sanat kendini bu zamana kadar yükümlü tutulduğu bütün söylemlerden arındırmalı ve değişime açık hale gelmeliydi. Yoksa bu sınırlar içerisinde, kendini sürekli tekrar ettiği kısır bir döngüye kapılıp kaybolma tehlikesindeydi.

Sanatın özerkliğini ilan ettiği, kendisini her türlü söylemden arındırdığı, yeni bir estetik anlayışı geliştirdiği ve hayatla bağlarını kopardığı bu dönem sanata dair özeleştirinin yapılmasını mümkün kılmıştır.

Ancak özerkleşmenin doruk noktası olan 20. yüzyıl başlarında sanatın hayattan olabildiğince yalıtılmış olması nedeniyle sanatın içeriği de biçimi haline gelmiş, sanatın toplumu ve hayatı değil sadece kendisini temsil etmesine odaklanılmıştır.

Özgürleşmesinin, zenginleşmesinin, gelişebilmesinin önkoşulu olarak sanat hayat ile bağlarını koparmak durumundadır. Ama sanat için sanat düşüncesinin göz ardı ettiği bir nokta vardır ki, eğer sanat hayattan kendini bu kadar soyutlarsa toplum üzerinde etki yaratma gücünü yitirmesi kaçınılmazdır.

Avangard özerkleşmenin de bir problem haline geldiği o zirve durumunda kurumlara ve formlara karşı bir saldırı olarak ortaya çıkar. Avangardın hedef aldığı şey bağlı olduğu sanat kurumunu ortadan kaldırmaktır çünkü bu kurum sanatı hayata yasaklamıştır.

Bürger, avangard kuramını açıklarken özerkleşmenin bir sonucu olan sanatın hayattan kopuşunu bir sorun olarak algılar ve yeniden kurulması gereken bir bağdan söz eder. Bu ise avangardın görevidir. Fakat bahsettiği bu bağ burjuva sanat anlayışının sahip olduğu türden siyasal- ahlaki açıdan kurulan bir çıkar ilişkisi değil, herhangi bir kavramın sınırlamasına girmeden kurulan özgün bir bağlıdır.

Sanat kurumuna ilişkin bu başkaldırıdan yola çıkacak olursak, avangard hareketlerin hepsinin ortak noktasının, birbirlerinden çok farklı bakış açıları olmasına rağmen, kendilerinden önceki sanatın tekil sanatsal yöntemlerini değil, o sanatı tümüyle reddetmiş ve gelenek ile bağlarını tamamen koparmış olmalarıdır diyebiliriz. Gelenek ile bağların koparılması ile anlatılmak istenen, avangardın “dönem stili” düşüncesine karşı çıkan tutumudur. Bu nedenle avangard, sanat kurumuna karşı gelişen karşı-sanat olarak adlandırılır. Önemle belirtmek gerekir ki; bu eserler döneme uygun bir stil ya da önceki dönemlere kıyasla herhangi bir karşı-stil geliştirmemişlerdir. Avangard sanatın en büyük özelliği geçmiş dönemlerdeki stillerin de, o dönemde geçerli sayılan stil kadar güncel ve kullanılabilir olduğunu kabul etmektir. Tek bir stili değil birden fazla stili aynı dönem barındırabilir avangard eserler, karşı çıktıkları tutum döneme uygun görülerek oluşturulan “dönem stili” düşüncesi ile sanatın kısırlaştırılmasıdır.

Bu çıkarımlar demek değildir ki bütün sanat stilleri tarih içerisinde benzer bir gelişim göstermiş ve avangard ile aynı derecede bir evrim sürecinden geçmiş, eş bir platforma erişmiştir. Avangard sanat kimi prensiplerin ön plana çıktığı, yaygın olarak tercih edildiği, çeşitli prensiplerin bir arada ön planda olduğu ve kimilerine de şiddetle karşı çıkıldığı bir harekettir.

Daha önce de söz edildiği gibi özellikle burjuva toplumunun “ yararçı”, “iyi”, “doğru” sanat anlayışı avangard hareketlerle tümüyle reddedilmiştir. Avangard öncesi sanatın organiklik, uyum gibi bazı kategorileri, avangard eserlerde yadsınmıştır.

Örneğin Ionesco avangardı şu şekilde tanımlar:

“Avangardı ‘karşıtlık’ ve ‘kopuş’ terimleriyle tanımlamayı yeğliyorum. Yazarların, sanatçı ve düşünürlerin büyük kısmı kendi zamanlarına ait olduklarını sansalar da, devrimci oyun yazarları zamana karşı çıktığını hissediyor.(...) Avangard biri kıymaya niyetlendiği, isyan ettiği bir şehrin içindeki bir düşman gibidir; çünkü her yönetim sistemi gibi, kurulu bir ifade biçimi de aynı zamanda bir baskı biçimidir. Avangard insan var olan bir sistemin rakibidir.” (Calinescu 2013: 132)

Burada Ionesco’nun bahsettiği kopuş, sanatın hayatla olan bağlarını koparması anlamında değil, sanat kurumuyla bağlarını koparması anlamında kullanılmıştır. Kendisi bir özgürlük, bir isyan çığılığı olarak tanımlamıştır avangardı ve düşman benzetmesi ile hareketlerin asi yanını vurgulamak istemiştir.

Bir kriz kavramı olarak tanımlanır avangard birçok kuramcı tarafından. Bunun sebebi ise özerkleşmenin etkisiyle sanatın toplumsal gücünü kaybetmesi sonucunda ortaya çıkan kısırlıktır. Aslında bu kriz ile avangard doğmuş ve sanatta özeleştirme imkanını yaratmıştır.

Öncelikle siyasal söylemlerden ve görevlerinden kendini soyutlamak isteyen sanat, özerkleşme ile hayata fazlasıyla uzak kaldığında bu sefer konu edinecek dertleriyle de bağlarını koparmış ve ister istemez içerik olarak zayıflamaya mahkum olmuştur.

Toplumda kurumsal bir statü kabul edilebilecek “hayat pratiğinden uzaklık” artık içeriği de kapsamış ve bu da kaçınılmaz olarak bir kriz ortamı yaratmıştır. Krizin aşılması ancak sanatın özeleştirisi ile mümkün olacaktır ve bu da avangard hareket ile gerçekleşecektir.

Avangard hareket, ideoloji karşıtı olarak da açıklanır.

“Hiçbir ideoloji- der Gugliemli Avanguardin e sperimentalismo’da – artık bize bütün gerçekliğin ikna edici bir rasyonalini sunamaz; hiçbir ideoloji günümüzde bütün dünyayı tutarlı bir şekilde açıklamaya ya da bizi bunu yapacağına ikna etmeye yetenekli değil.” (Calinescu 2013:140)

Bu açıklamanın nedeni var olan ideolojilerin insanların nasıl davranmaları gerektiği, bir toplum olarak nasıl uyum içinde yaşayacakları ile ilgili ders verici, öğretici nitelikte sayılmalarıdır. Toplum yaşamını belli sınırlar içinde çizmekten başka kişinin, sanatın ve sanatçının sorunlarından uzak görülür ideolojiler.

Dönemle ilgili önemli bir noktaya daha değinmek gerekiyor. 1880’lerde Nietzsche, “Tanrı öldü. Tanrıdan geriye bir ölü kaldı. Ve onu öldüren biziz. Hala

gölgesi beliriyor uzaklarda. Kendimizi nasıl avutacağız, biz katillerin katilleri? Neydi bıçaklarımızın altında ölümüne kan döken, dünyanın sahip olmuş olduğu bu en kutsal ve en kudretli şey: bu kanı kim silecek üzerimizden? Hangi su var bizi temizleyecek? Hangi teselli şölenlerini, hangi kutsal oyunları icat etmek zorunda kalacağız? Fazla büyük değil mi bize bu davanın yüceliği? Buna layık olmak için birer tanrıya dönüşmeli değil miyiz?” (Nietzsche 2003:130)

Bu sözleriyle insana yüklenen niteliklerin tanımını değiştirmiştir. Üstüninsan kavramından bahseder ve insanın ulaşabileceği bir kademe olarak tanımlar bu kavramı Nietzsche. Kişi sürekli olarak kendisini üstüninsan'a doğru geliştirmelidir. Kendisi 'insan' kavramını küçümseyerek, sadece 'Üstüninsan'a giden bir köprü' olduğunu savunur. Üstüninsan'ın var olma sebebi ise; insanın kendisini geliştirebilmesini, farkına varabilmesinin gereğidir.

Bu düşünceler hümanizmin fazlasıyla popüler hale geldiği dönemlerde, hümanizmin artık geçerliliğini koruyamayacağını sinyalleri niteliğindedir. Nietzsche'nin insan tablosu, hümanizmin öğretilerini yerle bir ediyordu. İdeallere, inançlara, geleneklere bağlı kalan insanlara aşağılarcasına hitap ediyordu kitabında Zerdüş. Nietzsche'nin de etkisiyle Tanrı ve insan konumları değiştiğinde, hümanizmin sağlam temelleri sarsıldığında bu değişim sanatı ve sanatçıların bakışını da etkiledi.

Avangard hareket hümanizmi de hedef almıştı ve eleştirisini yapmaktaydı. Rönesans sonrası tanrı- merkezci düşünce yıkılıp yerini insan-merkezli düşünce almış olsa da, Nietzsche insanı yükseklerdeki konumundan düşürdüğünde, insan-merkezli sanat da anlamsızlaşıyordu. Avangard sanat, merkezdeki insanın konumunun değişmiş olması ile de kendini, bu zamana kadar ortaya çıkan bütün hareketlerden farklı kılar.

Tanrı kavramının ölümü, kaçınılmaz olarak insanın da dünya üzerindeki rolünü değiştirir ve ölümünü beraberinde getirir.

Bu zamana kadar varlığı Tanrı ile ilişkilendirilen insan, Tanrı'nın ölümü ile bir bilgi olarak geçerliliğini yitirmiştir.

İnsanın ölümü'nü Tanrı'nın ölümüyle ilişkilendiren ve onu ortaya atan filozof Foucault, Kelimeler ve Şeyler isimli kitabında şöyle der;

“İnsan, düşüncemizin arkeolojisinin yakın tarihli olduğunu kolaylıkla gösterdiği bir icattır. Ve belki de yakınlardaki son”, Düşünce zeminin, modern epistememin değişmesiyle/sarsılmasıyla ‘İnsan, tıpkı denizin sınırındaki bir kum görüntüsü gibi’ kaybolacaktır.” (Foucault, 1994: 499).

Deleuze ise;

“Tanrının ölümü düşüncesi, insanın ölmesiyle ve insanın egosunun parçalanıp dağılması ile hedefine varabilecektir.” (Karaca: 2011) sözleri ile egonun parçalanışını Tanrı'nın ölümü düşüncesinin bir koşulu olarak göstermiştir.

Avangard sanatın özelliklerini Jose Ortega Gasset şu şekilde sıralar:

“Egonun dağılması. Katılım. Sanat komünal, seçenekli, uluorta ya da anarşik olur. İroni radikal, kendi kendini tüken bir oyun olur. Kara tuval ya da kara sayfa. Sessizlik. Ayrıca saçmanın komedisi, kara mizah, delice parodi.” (Calinescu 2013: 153)

Düşünce; feodal sistemin son bulması, din baskısının ortadan kalkması, toplum yapısının değişmesi, burjuvazinin yükselişi, kapitalizm, hümanizm ve ardından yükselen nihilizm ile değişime uğrarken sanatın geldiği nokta, anarşist ruhlu, kimileri için modern sanatın parodisi niteliğinde olan avangard sanat, anti- sanattır.

3.3.1. Kopukluk (Fragmentasyon)

Sanatın hayattan kopukluğuna bir başkaldırı niteliğinde olan avangard hareket, toplumla sanat arasındaki bağların yeniden kurulmasını hedeflediği için sanat kurumlarının eleştirisinden çok burjuva sanat anlayışının eleştirisi niteliindedir. Ancak kapitalizmin hakim olduğu koşullarda eğer avangard bir sanat eseri iyi para ediyorsa, eserin sanat kurumlarını eleştirip eleştirmedeği, hayatla bağlarının kopuk olup olmadığı yeterince önemli değildir. Bu nedenle eleştiriler yeterince yer edememiş ve burjuva sanat piyasasıyla mücadelede başarılı olunamamıştır. Avangard ile sanat yaşam pratiğine sokulmuş olsa da bu sefer yaşama fazlasıyla dahil olduğu için onu eleştirme gücünü yitirmiştir.

Bu noktada Frankfurt Okulu'nun düşünürlerinden biri olan Walter Benjamin'in benzetme (allegori) kavramı devreye girmektedir. Hayat ile yeniden kurulan bağların bir sonucu olarak sanatın, yaşamı eleştiri gücünü yitirmiş olması sanatçıların benzetmeci (allegorik) bir anlatıma başvurmalarına sebep olmuştur.

Bu kavramın dayandığı nokta, sanatçıların birbirinden yalıtılmış parçaları bir araya getirerek bir anlam oluşturmayı amaçlamasıdır. Buradan hareketle avangard sanatçılar bütünlüğü yok ederek gerçeğin, parçaların gerçekliğinden oluştuğuna dikkatleri çeker ve gerçeğin bir yanılması sunma yoluyla yaşamı ifade etmeyi

reddederler. Avangard sanat eserlerinde malzemenin bir bütün olarak kullanımını yerine yaşamın bütünlüğünden sökülüp parçalara ayrılarak kullanılması sonucu eser, gündelik olandan yalıtılır. Bu şekilde bir yanılmanın yaratılması yerine insan eli değmiş yapay bir inşanın söz konusu olduğu açık edilir.

Kopukluk adı verilen bu biçimle gerçekleştirilmek istenen alımlayıcıların sanat eseri ile karşılaştıklarında kendi deneyimleri ile doğrudan bir bağ kurmalarına engel olmaktır. Kopukluklar sayesinde alımlayıcı, esere eleştirel bir yönle yaklaşabilir, boşlukları kendi deneyimlerinden yola çıkarak kurgulama imkanı olabilir. Bu anlatım aynı zamanda beklentileri kırmakta ve kişiyi gerçekliğin birleştirici bir parçası konumuna getirmektedir.

Organik bütünlüğün reddi ve parçalılığın benimsenmesi kimilerine göre dönemi yansıtabilmenin biricik koşuludur. Kopukluk (parçalılık), bir diğer anlamı ile süreksizlik, 20. yüzyılın dramatik metinlerinde de kendisini göstermektedir. Metinlerinde parçalı yazıya başvuran yazarlar, bitmiş bir anlam iletme çabasından kaçınırlar. Çizgisellik bozulur, özne, zaman, dil parçalanır.

Belirsizliği, karmaşıklığı, düzensizliği eserlerine taşıyan yazarların amaçladıkları çoksesli metinler üretebilmek, alımlayıcıların boşluklar karşısında kendi fikirlerini yürütmeleri ile birden fazla anlama imkan tanıyabilecek, bun anlamda alımlayıcının zihnini meşgul ederek onu yaratma aşamasına dahil edecek ve hatta mecbur bırakacaktır.

Avusturyalı bilim felsefecisi Paul Feyerabend, *ilerlemeyi usun dışlanmasında* görerek parça yazı kullanımını her aşamada yenilik yaratmanın temel yolu olarak açıklar. (Aktulum: 2008)

Samuel Beckett, metinlerinde süreksizliğin görüldüğü yazarlardan biri olarak öznenin, zamanın, uzamın parçalandığı, odağın yok edildiği, bütünlük düşüncesinin sarsıldığı ve çelişkilerin göze çarptığı yazını ile alımlayıcıyı etken kılmaya çalışmakta, kendi hayatları ile onun oyunları arasında doğrudan bağlantı kurmaları yerine anlatıdaki boşlukları kendi hayal güçleriyle, bireysel deneyimlerinden yola çıkarak doldurmalarını ve yaratıma dahil olmalarını amaçlamaktadır. Bu amacıyla klasik biçime uygun temsil edici özellikte dil kullanımını yerine, dili nesnellğine vurguda bulunarak “arı biçimde” kullanır ve gerçekliğin tamamlanmış bir bütün olarak sunulması yerine oluşturulmasına imkan tanır. Alımlayıcının hayal gücü ile yazınının

buluşmasının, anlam açısından sınırsız sonuçlar doğurabilmesi de metinlerindeki kopukluğun bir getirisidir.

3.3.2. Tiyatro Sahnesinde Avangard

Avangard düşüncenin yükselişi boyunca yönetmenler, oyun yazarları ve kuramcılar seyirciyi sahnedeki eylemle daha doğrudan ilişkilendirebilmenin yöntemleri ile gerçeklikle kurulacak ilişkinin daha kuvvetli olabilmesini sağlayacak öğelerin ve anlatım tekniklerinin keşfi üzerine kafa yordular.

Kimi ışık ve ses üzerine yoğunlaşarak seyircilerin duyularına hitap edebilmeyi amaçlarken, kimi bilinçaltını uyarmayı hedefleyerek sahne üzerinde yaratılan yapay gerçeklik yerine, gerçeğin aslının seyircinin zihninde oluşmasını sağlayabilecek sembolik bir iskelet üzerinde çalışmayı tercih etti. Kimi gerçekliğin süslü bir dilin ardında kaybolduğunu düşünerek dilin yapısını sadeleştirip, konuşmanın ritmi ile oynayarak o süslü perdeyi anlatımın üzerinden kaldırmak istedi.

Ortak paydada hepsinin inandığı şimdiye kadar kabul edilmiş bütün sahne dengelerinden daha güçlü, daha yalın, daha gerçek bir ifade şeklinin mümkün olduğu, sahnenin dile gelebilmesi için yeni ve farklı olana ihtiyaç duyulduuydu. Sesin, ritmin, tekrarların anlatımdaki önemi ortaya çıkıyor, ilkellekle, ritüellerle, kutsal olanla yeniden bir bağ kurulmaya çalışılıyordu.

Hatta bir araştırmaya göre, *sesin bitkilerin büyümesini etkilediği gibi, seyircinin zihinsel yapısını güdüsel düzeyde etkileyebileceği* hesaplanmıştı. (Innes 2010; 187)

Avangard ile sanatın doğalcı ve gerçekçi üslubu ilk kez bu dönemlerde sorgulanıyor ve sahnenin gerçeği olduğu gibi yansıtması konusundaki bağlılık yerini farklı tutumlara bırakıyordu.

Sanatçılar tiyatronun, modern gelişimler ile özden, yalınlıktan uzaklaştığını ve süslü diline rağmen anlatım gücünü yitirdiğini düşünerek, gerçek gücün modern nitelikler ile değil, ilkel ve ritüelistik olan ile yakalanacağına dair bir inanışla hareket ettikleri için, avangard tiyatronun gelişimini modern olanın inkarı ile ilkel olana dönüşün bir portresi olarak kabul edebiliriz.

“...düşsel durumların ya da ruhun içgüdüsel ve bilinçaltı düzeylerinin açığa çıkartılması; ve tiyatroyu ritüelle deneylere girişmeye ve gösterimin ritüelistik

altyapısını araştırmaya yönelten, mit ve by üzerine yarı-dinsel bir odaklanma.” (Innes 2010; 16) şeklinde açıklar Innes, avangard tiyatrodaki bu yönelimi.

Avangard sanat ilkelcilik düşüncesinin etkisiyle tiyatronun ne olduğu, oyuncunun ne olduğu, seyircinin ne olduğu, aralarında nasıl bir ilişki olduğu ve hangi koşulların bu ilişkiye en iyi şekilde hizmet edeceği gibi temel soruları yeniden ele almıştır.

Ritelistik teknikler, doğu geleneklerinden alınanlar, gerçeküstü imgelerle çalışılması, seyircinin bilinçaltına yönelmesi gibi ilkelciliğin bütün özellikleri avangard tiyatronun sınırlarını oldukça genişletmiştir.

Samuel Beckett, süslü bir dilin anlatı gücünü yitirdiğine inanan yazarlardan biri olarak oyunlarında dili olabildiğince sadeleştirmiş, karakteri parçalamış ve anlatı görevini oyuncuyla birlikte sahnenin diğer unsurları arasında paylaştırmıştır.

Karakterin parçalanışı, kurmaca vasıtasıyla karakter üzerinden dramatik gücün alınmasıyla gerçekleşmektedir. Beckett bunu ışık, ses, dekor gibi sahnenin diğer ögelerine de hikayenin aktarımında rol vererek başarmıştır. Örneğin *Krapp’ın Son Bandı* isimli oyununda sahne üzerinde hem karakter hem de teypten dinlenen ses kayıtları hikaye aktarımını sağlamaktadır. Oyun boyunca teypten gelen ses de en az oyuncunun fiziksel varlığı, sesi ve jestleri kadar önemlidir alımlayıcı için. Bu şekilde yazar klasik biçimde sahnede var olma olgusu yıkmakta ve klasik biçimle kıyaslandığında bir anlamda sahnedeki figürün iini boşaltmaktadır.

Olayın merkezinin metin aracılığıyla darmadağın edildiği, hatta daha yüksek bir metne ve var olmaya göre ikincilleştirildiği, karakterin tek başına varlığının hikaye aktarımında yeterli olmadığı ve sahnenin diğer ögelerinin de en az karakter kadar önem teşkil ettiği Samuel Beckett’in tiyatrosu, ona zenginliğini ve gücünü veren bu özelliklerini avangard düşüncenin kıvılcımlarından almıştır.

3.3.3. Beckett’e Doğru Düşünsel İzlek

Avangard düşünce öncelikle sanatın yaşamla bağlarını koparmış olmasına karşıydı ve bunu ortadan kaldırmannın yolu sanattaki estetik algısını, yanılısamacı sahnelemeyi, güzeli temsil etme amacını terk etmekten, dolayısıyla da burjuva toplumunun sanat anlayışının reddetmekten geçiyordu.

Burjuva sanat anlayışının reddedilmesi, bireyi ön plana çıkararak birey özgürlüğünün ve kişisel hakların değer kazanmasını sağlamıştı. Birey zgrlğnn

gündeme gelmesi ise karnavalesk öğelere olan ilgiyi arttırmıştı. Çünkü karnavallar bir bütün olarak halkın duyuşal, bedensel bütünlüklerinin ve biradaki varlıklarının farkına varmalarını sağlayarak, beraberlik ruhunun yakalanmasını ve kişilerin bütün sınıflama ve etiketlerden sıyrılarak bir birey olarak ön plana çıkmasını sağlıyordu.

Karnaval ruhunun önem kazanması, tiyatro sanatında ritüeller üzerinden bir arayışa gidilmesini de tetikledi. Ritüellerin tiyatroyla ilişkilendirilmesi ise ritim, müzik, dans, dil, seyirci-oyuncu arasındaki ilişkilerin çeşitlendirilmesini ve bu alanlarda yeni ifade biçimlerinin üretilmesini sağladı.

Ritüellerin bir çeşit hipnoz etkisi ile katılımcıların önceki çevrelerinden yalıtılmalarını ve kendi doğalarında bir değişim yaratarak yeni bir durum ile bağ kurmalarını sağlayabilecek güçte olması, sanatın hayatla olan bağını yeniden kurmayı amaçlayan ancak bunu yaparken eleştiri gücünü yitirmek istemeyen sanatçıların dikkatini çekmişti. Bu gücün farkında olan sanatçılar sahne üzerinde gerçeğin bir yanılması oluşturarak seyirciye seslenen anlatımın yerini alacak ve seyircilerin bireysel algısına seslenebilecek güçte ve zenginlikte olabilecek yeni biçimlerin arayışındaydılar.

Bu arayışla dramatik yapının enerjisi zihnin dışındaki fiziksel alandan, zihnin içine, pisişik ve tinsel dünyaya doğru kayıyor, sahne üzerindeki dekorlar, karakterler ya da olaylar zihinsel durumlara evrilerek sahne üzerinde eylemin yerini alıyordu.

Örneğin *Godot'yu Beklerken*, karakterlerin bugünde ve şimdide var olma bilincinin verdiği acılardan kurtulmak ve yaşamaya devam edebilmek için oyun oynamaları üzerine kurulu bir oyundur. Vladimir ve Estragon'un kendi bilinçleri ile savaşımları oyunun konusunu oluşturmaktadır.

Avangard etkisi ile sanatçılar, sözcüklerin anlamları yerine söyleyişteki vurgular ve farklı ses perdelerinin kullanımı, bu şekilde de farklı anlam düzeylerinin oluşturulması yönünde çalışmış, gerçekçi dekorlar yerine hayal gücüne seslenen, oyun karakterlerinin iç dünyalarını yansıtırma amacı taşıyan düşsel sahne tasarımlarına yönelmişlerdir.

Bu yaklaşımın savunucularına göre amaç, toplumsal olarak kabul edilmiş doğalcı anlatıma karşı, gerçekliğin aldatıcı yüzünün ya da yüzeyseldeki görünümünün değil, bireyin içsel doğasını aktarabilecek daha derin, süslü anlatıma sığınmaktan kaçınan daha üst bir ifade şeklinin bulmasının sağlanmasıydı.

Kelimelerin kısıtlı ifadesine sığınmayı reddeden bir yazar olan Beckett, oyunlarında parantez içi direktifler kullanarak, oyuncuların hangi kelimeleri daha

yüksek sesle, hangilerini daha hızlı, hangilerini bağırarak ya da alçak sesle söyleyeceğini belirterek, gündelik konuşma dilinde var olan vurgu ve tonlamalara müdahale etmiştir.

Dilin kullanım alanlarının genişletilmesi üzerine en büyük gelişmeler dadaizm ile kaydedilmiştir. Her şeye karşı olarak ortaya çıkan dadaizm, hiçbir otoriteyi kabul etmiyor, sarsılmaz sanılan değerleri halkın gözünde gülünç duruma düşürerek halkı bilinçlendirmeyi amaçlıyordu. Estetiğe tamamen karşı çıkıyor ve sanata tamamen eleştirel bir gözle bakıyordu.

Bu dönemde sanat nesnelliğini kaybetmiş, sanat nesnesi gelenekselden uzaklaşarak biricikliğini yitirmiş ve anlamının sorgulandığı bir noktaya gelmiştir.

“Hazır-nesne olayı, özneliğin askıya alınmasına işaret eder: sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir. O zaman sanat neredeyse sadece bir büyü işlemi olur: Nesne bayağılığıyla, dünyanın tamamını bir hazır- nesneye dönüştüren bir estetiğe aktarılır. Duchamp’ın eylemi kendi başına çok küçüktür, ama ondan itibaren dünyanın bütün bayağılığı estetiğe geçer ve tersi biçimde, estetiğin tamamı bayağılaşır.” (Baudrillard 2011:87)

Bu sözleri ile Baudrillard, nesnel sanatın, alımlayıcının öznel düşüncelerini oluşturmasına imkan tanımadığından ve bu şekilde sanatın kısır bir döngü içinde kaybolduğundan bahseder. Ona göre her şey ya keşfedilmiş ya da yapılmıştır ve sanat bir çeşit alıntılama dönüşmüştür, ta ki dadacıların yıkıcı tavırlarını net bir şekilde ortaya koyan Duchamp’a kadar.

Dada düşüncesi yeni bir dönemin başlangıcıydı. Geleneksel ölçütlerin reddedildiği, izleyici-sanatçı- sanat yapıtı arasındaki sınırların ortadan kalktığı, çok katmanlı anlam üretilmesine imkan tanıyan ve seyirciyi edilgen konumundan etken konumuna getiren yeni bir sanat anlayışının doğmasına neden olmuştu.

Geleneksel olanın aksine bu yeni sanat anlayışı seyirciyi çözmesi gereken ya da kendi düşünceleri ile tamamlamaya çalışacağı, tamamlanmamışlık hissi veren, ucu açık yapıtlar sunmaktaydı. Kavramsal sanat olarak isimlendirilen bu düşüncede önemli olan sanatın düşünsel bir süreç olduğu ve kendisini görünür kılmak için putlaştırılmış bir nesneye ihtiyacı olmadığıdır. Bu yeni sanat düzeni gerçekliğin sorgulanışı şeklinde de düşünülebilir ve oluşum süreci dilbilimi üzerine kaydedilen gelişmelere dayanır.

“Dilimin sınırları dünyanın sınırlarıdır.” (Şengül 2013)

Ludwig Wittgenstein bu sözüyle dilin alışlageldiği gibi kullanımının yaratımı kısıtladığını vurgulamak ister. Kendisi dilin resimsel bir niteliğinin de olduğunu ve kafamızda resimler oluşmasına neden olduğunu savunur.

İçerikten arındırılmış ve dilin en aza indirildiği işler üreten minimalist sanatçılar da bu düşünceden etkilenmişlerdir. Hatta Beckett' in dilde sadeleştirmeye giderek, dilin kısıtlayıcı kullanımından uzaklaşmak istemesindeki amaç bu düşünceye dayanır.

Derrida' ya göre;

“... dil yalnızca kendisini aktarmaz, aynı zamanda düşünce sistemlerini de hem oluşturur hem de onlardan etkilenir.” (Şengül 2013)

Joseph Kosuth da sanattaki estetik probleminin çözümünü dil ile aramış sanatçılardan biri olarak sanatı biçimsel görünümünden ayırmaya çalışmıştır. Ona göre bir nesnenin estetik önemi ve anlamı artık, estetik yargılarla herhangi bir ilişkisi olmaması anlamına gelmektedir.

Dil, alımlayıcıları düşünmeye itebilen ve izleyicilerin her birinin bireysel algısına seslenerek çoklu anlam üretilmesine müsaade edebilen esnek bir yapıya sahip olmalıdır.

Artık yalnızca kelimeler ve o kelimelerin ifade ettiği tek bir anlam değildir söz konusu olan, kavramsal sanat sezgi içerisindeki kavramı verir, duyumculuğa dayanır ve farklı alımlayıcılar için farklı anlamlara bürünebilecek, çoklu anlam üretilmesine imkan tanıyabilecek bir zenginliğe sahiptir.

Gerçekliğin ifade şekilleri incelendiğinde Amerikalı besteci John Cage' in sessizlik ile gerçeklik arasındaki bağı içeren çalışması sessizliğin ifadede kullanımı ile ilgili çok önemli bir örnektir.

“Cage 4'33” adı verilen, herhangi bir enstrüman çalınmadan müziksiz geçen dört dakika ve otuz üç saniyeden oluşan müzik parçası ile sessizliği bir araç olarak kullanmıştır. Üç bölümden oluşan eserde, piyanist piyanonun başına gelmiş ve kronometresini ayarlayıp piyanonun kapağını kapatarak birinci bölümün bitmesini beklemiştir. Kronometreye bakıp kapağı açmış ve ikinci bölüm için de aynı eylemi gerçekleştirmiştir. Üç bölümlük bu performans boyunca duyulan tek şey sessizliktir. Sanatçının dört dakika otuz üç saniye boyunca dinletmek istediği şey, etraftan gelen, yaşanan dünyanın sesleridir.” (Sürmeli 2012)

Bu örnekte de görüldüğü üzere sessizlik dahi gerçekliğin ifadesinde başvurulabilen araçlardan biri haline gelmiştir. Beckett'in metinlerine de yansıyan

sessizlik, yanılısamacı sahne anlatımını yıkmanın ve seyirciyi kendi bireysel algısının onu yüzleştirdiği gerçeklik ile baş başa bırakmanın yöntemlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Phillip Zarilli'nin ifadesi ile Beckett;

“Kelimeler, noktalamalar ve sahne direktifleriyle kadensi, tonu ve kelimelerden beklenen niteliği, resmen bir orkestra gibi yönetir.” (Bilgil 2013)

Onun oyunlarında parantez içlerindeki direktifler, ardından gelen konuşmaların ve görüntüyü oluşturacak eylemlerin bir parçası oldukları için çok önemlidir. Susma anları, düşünme ve dalgınlığa denk gelen sessizlikler bir replikle eş değer ölçüde önemli olup aynı şekilde dikkate alınmalıdır. Beckett'in oyunları;

“... kendi kontörlerine, boşluklarına ve sessizliklerine sahip kar tanelerine benzer bir dokuyla oluşturulmuş, mimari ve karmaşık yapılar gibidir.” (Bilgil 2013)

Oyuncu da metne yaklaşırken hareketlerine gerçekçi motivasyonlar bulmaya çalışmamalı, tek amacı bu anları birbirine bağlamak olup, hareketin kendinden uzaklaşmamalıdır.

Yanılsamacı olmayan bir tiyatro düşüncesi biçim üzerine daha çok mesai harcanmasına, bu da sanatçıların sirk, varyete, kabare, mim sanatı gibi alanlara daha çok ilgi göstermelerine neden olmuştur.

Mim sanatının diğer oyunculuk disiplinlerinin yarattığı etkiden daha etkili bir duygusal alan yaratabildiğinin düşünülmesi ve bu alana ilginin artışı dönem sanatçılarını kukla tiyatrosunun olanaklarını keşfetmeye yöneltmiştir. Kuklanın insan formunun soyutlanmış hali olması, duyguları genel düzlemde iletmesi, gerçeklikle dolaylı yönden kurduğu bağ gibi birçok özellik biçim açısından dönem sanatını beslemiştir. Innes kuklayı şu şekilde açıklar;

“Oyuncunun kişiliği işin içine girmediği gibi hiçbir biçimde bireysel yaşantı da yoktur. Kukla'nın gerçeklikle ilişkisi, bir ulusun bayrağının bir ulusla ilişkisine benzemektedir. Bundan dolayıdır ki tüm görünüş, ifadesini sahnede değil, seyircinin zihninde bulur; nesnel dışsal bir şey olarak sunulmak yerine öznel olarak realize edilir.” (Innes 2010; 39)

Gordon Graig ideal bir oyuncuyu “üstün-kukla” olarak tanımlar. Über-marionette (Üst-kukla) düşüncesine göre;

“Oyuncu gitmeli ve yerine Üst-kukla diye adlandırabileceğimiz – kendine daha iyi bir isim kazanana kadar- dirimsiz bir figür gelmelidir.” (Bilgil 2013)

Craig'in anlatmak istediği kuklaya dönüşmüş bir oyuncu değil, Nietzsche'nin üstün insanının niteliklerini taşıyan bir oyunculuk anlayışıdır. Oyuncu jest ve mimikleri ile gerçeğin bir yansımasını sunmak yerine gerçeğin seyircinin zihninde oluşmasına hizmet edebilecek bir disiplin içerisinde olmalıdır. Beckett' in tercih ettiği anlatım ve karakterleri ele alış biçimi üst- kukla olarak adlandırılan, mim sanatından beslenen bu oyunculuk disipliniyle örtüşmekte olup, sahnelenecek oyunlarda, oyuncuların karakterleri benzer bir çalışma ile ele almaları, yazarın dünyasının canlandırılmasına hizmet edecektir.

Sahne üzerinde yaratılan durumlar, gerçek durum ve durum karşısında verilen tepkilerden uzak ve beklenmedik olmalıdır. Seyirci kendisine sunulanlarla gerçeklik arasındaki bağı kurmakta zorlandığında, neden- sonuç ilişkisini kuramadığı durumlarla karşı karşıya kaldığında izlediği ya da okuduğu eserle ilgili fikir yürütebilme şansı olur, bu da tek bir anlam üretilebilen kısıtlı sanat eserleri yerine daha zengin sanat eserlerinin üretilebildiği anlamına gelir.

Ritme ve mime çok önem veren Barrault da, dilin iletişime ket vurduğunu savunur:

“Sözcükler hiçbir şey ifade etmez. Sözcükler asla ifade etmek için umarsızca çaba sarf ettikleri şeye bağlanmaz. Günah, aşk, korku; bunlar günah işlemeyi, aşkı, korkuyu çağırıştırır ve bu durumlar için kullanılan sözcükler olmamıştır ve asla olmayacaktır, en azından bu sözcükler unutulana kadar.” (Innes 2010; 138)

Sanatçılar ayrıca bireyin iç dünyasını, soyutlama yoluyla ifade etmek üzerine yoğunlaşmışlardır. Estetik soyutlama olarak geçen bu teknik, Beckett oyunlarının da yapısını oluşturur.

“Şairin görüşü yazılmış söz yoluyla kirletilmiştir; yazılı dram da gösterim yoluyla maddileştirildiğinde tam anlamıyla kirletilmiş olur.” (Innes 2010; 59)

Bu sözleri ile Innes, yarısamacı gerçeklik çerçevesinde sahnelemenin metnin zenginliğini öldürdüğünü ve seyircileri metnin onlara sunduğundan çok daha kısıtlı bir anlatımla karşı karşıya getirmekte olduğunu vurgular.

Dışavurumcular fiziksel olanın temsilinin kısıtlı anlatımını reddederler ve herhangi bir sürecin nesnel gerçeklik ile seyirciye deneyimletilmesinin mümkün olmadığını savunurlar. Sahnenin saydam bir iletken olduğunu kabul eder, asıl gerçekliğin ve sürecin sahne üzerinde değil, seyircinin zihninde bir araya gelip bir bütün oluşturabileceğine inanırlar ve bu şekilde zihin tiyatrosu kavramını ortaya atarlar. Gerçeğin bir yansımasını seyircinin zihninde ve bilinçaltında oluşturmayı

amaçladıkları için gerçek anlamda çatışmalar içermez diyaloglar. Konuşma dilinin ve diyalogların akışı güncel olandan, toplumsal olarak benimsenmiş olandan farklıdır.

Eslerin önemine dikkat çeker dışavurumcu metinler. Diyaloglara verilen önem ikinci sıraya düşmüş ve de sözcükler önemini yitirmiştir. Tıpkı Samuel Beckett'in de metinlerinde yakalamak istediği gibi diyaloga verilen rol küçülmüş ve ifade eslerle, vurgularla, simgelerle güçlendirilmiştir. Bu metinler için önemli olan onların kasıtlı olarak tamamlanmamış metinler olarak kabul edilmesi ve ona göre değerlendirilmeye ve sahne üzerine konmaya çalışılmasıdır.

Oyun karakterlerinin toplumsal olarak benimsenmiş doğal bireyler olmadığı sayılırsa oyunculukta da taklit üzerinden bir yaklaşım uygun değildir. Üst- kukla kavramıyla da değinildiği gibi, herhangi bir yanılsama ya da hile ögesinin kullanımının inandırıcılığı zedeleyebileceği mutlak bir hakikat arayışında olunmalıdır. Oyuncunun kendi duygularının onu yönlendirebileceği bir çeşit trans durumundan söz edilir. Ancak bütün bu çaba içerisinde zihinsel yansıtma sürecinin devreye girip, sergilenecek durumların seçimine müdahale etmesi olası olduğundan oyunculukta fiziksel bir disiplini gerekli görür dışavurumcular. Hareketler, duruşlar, simgesel jestler üzerinden yaratılan bir disiplin.

“...[oyunculuk da zaman zaman sinemadaki ağır çekim izlenimini vermelidir.] Bu da bizim hareketin paradoksal olarak kendi işlevinden ayrılırken, kassallığın farkına varmamıza yardımcı olacaktır. Böylelikle normalde göremediğimiz ayrıntılar birbirinden bağımsız unsurlara bölünerek gerçek hale gelecektir.” (Innes 2010; 108)

Bu sözleri ile Innes, hareketler üzerinden kurulan fiziksel disiplinin anlatımın zenginliği üzerindeki etkisini açıklamıştır.

Temsil krizinin yaşandığı, bu nedenle de dil gibi simgesel göstergelerin ikincilleştirilerek yeni ifade biçimlerinin araştırıldığı bu dönemler ‘teatrallık’ kavramı gündeme gelmiş ve teatral olan önem kazanmaya başlamıştır. Klasik temsil biçimlerinin gerçeği yansıtmadaki yetersizliği üzerine mesai harcayan sanatçılar farklı temsil biçimleri arayışı ile tiyatronun kendine özgü araçlarını da seyirci ile iletişimin bir formülü olarak kullanmaya başlamışlardır.

“Özerk bir sanat olma arzusundaki tiyatro, kendi sahnesel potansiyeline dikkat çekerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine besleyerek, dramatik formu bir sorun haline getirmiştir.” (Çelik 2003)

Sanatsal ifade biçimlerindeki bu değişiklik ile renk, dil, ışık gibi materyaller alımlayıcılar ile anlam oluşturmaktadır. Burada söz konusu olan “dil, renk, ışık, biçim”

gibi gösterenlerin, nesnelliğine vurgu yapılması ile mutlaklaşmaları ve bu şekilde de bir şeyi anlamlandırma işlevlerinin olmamasıdır. Bu sayede alımlayıcı anlam boşluklarını kendisi doldurabilmek için sürece dahil olacak ve kendi öz fikrini oluşturabilecekti. Tiyatronun unsurlarının nesnelliğine vurgu yapılması ile yanılısamacı sahneleme anlayışı bu sayede terk edilmiş ve seyircilerin sürecin bir parçası olmalarına ve daha zengin anlam üretimine imkan tanınmıştır.

Biçime yönelik çalışmalarıyla adını duyuran isimlerden biri olan Adolphe Appia, sahenin organik bir bütünlük içinde olması gerektiğini savunur. Işığın kullanımını onun tiyatrosunda bu organik yapıyı oluşturan öğelerden biridir. Ona göre;

“...ışık durumları, duyguları ve eylemi değiştirdiği ve müziğin karşıtını oluşturduğundan, ışığı tıpkı bir müzik notası gibi dikkatli bir biçimde yönlendirmek ve bir ışık orkestrasyonu yaratmak” gereklidir. (Bilgil 2013)

Teatrallik kavramının ön plana çıkması ile sahne üzerinde olan, metnin kendisine karşı ayrıcalık kazanmıştı. Bu düşünceden etkilenen yazarlar da metinlerini daha farklı biçimlerde kaleme almaya başladılar. Beckett de bu sebeple metnin yapısını parçalamış, kopukluğu eserlerine taşımış, bu şekilde öykünün sahnesel olana bir araç olarak hizmet etmesini sağlamıştır. Bu tarz metinlerde önemli olan yazarların sahneleme sırasında seyirci ile olan etkileşim ortamını da dikkate alarak yazmalarıdır.

Metinlerde anlam bütünlüğünün parçalanması, parça parça metinlerin bir araya getirilmesi ve bilinçli olarak metnin bütününe bakıldığında kopukluklarla karşılaşılması ile yazarlar çizgisel ve klasik anlatımdan uzaklaşarak alımlıyıcıları tamamlanmış bir yazıyla karşılaştırma çabasından vazgeçmişlerdir. İstenilen o boşlukları okuyucuların kendi hayal güçleri çerçevesinde doldurmaları, bu şekilde de aktif hale gelmeleridir.

“Süreksizlik felsefi, yazınsal ya da sanatsal bir mirasın bütünlüğünü olumsuzlayıcı bir hareketle yıkmaya dönük bir işlemdir. Biçimlerin çözülüp parçalanmasını hızlandıran, bütünlük sunan bir bilgiye karşı çıkıştır. (...) Parça ya da süreksiz yazıdan yana çıkmak, merkezi, gelişim düşüncesini, yön çizgisini hiçe sayarak “özgürlüğü” anarşist bir tutumla gösterme çabasıdır.” (Aktulum 2008)

Dilin alışılmış kalıplarının yıkılması ve metnin yapısının parçalı hale getirilmesi sonucu diyaloglar önemini kaybetmiş ve diyalogların yerini ses, nefes, ritim almıştır. Tıpkı Beckett’in tiyatrosunda karşılaşıldığı gibi anlamı oluşturan kelimelerden ziyade onların nasıl bir ritim ya da ton ile söylendiğidir. Beckett’in tiyatrosunda özellikle bu direktifler yazarın kendisi tarafından çok net olarak açıklanır

ve parantez içlerinde alımlayıcıya sunulur.

Metnin yabancı bir beden olarak kabul gördüğü yeni tiyatro anlayışında sesler, tınılar ve sözcüklerin anlam oluşturmeyen durumları sergilenerek, bu yeni iskelet üzerinden yeni bir ifade biçimi geliştirilmek istenir.

Bütünlük düşüncesini oluşturan zaman, uzam, olay örgüsü kavramları parçalanır, odak kaybolur ve yeni bir yazın ortaya çıkar. Bu düşünceye göre parçalar arasındaki kopukluğun alımlayıcının algısını kışkırtacağı düşünülmektedir.

Yanılsamacı sahnelemenin geçerliliğini yitirdiği yeni bir dönemde, eşzamanlı kullanılan göstergeler üzerinden iletişimin yeni bir biçimi gerekli olduğu gibi tiyatro metinleri de bu sürecin bir parçası olarak yeni bir dil ile daha önce yazılmış olan metinlerden kendilerini ayırmaktadırlar. Artık gerçeklik, kapalı bir sistemden ve tamamlanmış bir eserden değil, parçalı, çeşitli anlam bütünlüklerine imkan tanıyan ve kararsız bir sistemden oluşmaktadır.

Ionesco'nun deyişiyle;

“...ölçsüzlük içerisindeki tiyatroya kendi ölçüsünü vermek için söz en uca götürülür, anlamları kapsama olanaksızlığı içerisinde eylemin kendisi en uç sınırlarına vardırılmalıdır, dil patlamalıdır ya da kendi kendisini yok etmelidir.” (Kocaman 2007) Bu tutum sözün sadece, sahnesel olanın bir parçası olabilmesi için gerekli olanıdır.

Gerçekliğin çeşitliliği karşısında çizgisel bir anlatımın yetersiz kaldığına inanılan bu yeni metinlerde anlamsal boşluklar bir başka deyişle sessizlikler yaratılarak okuyucunun kafası karıştırılır ve belki de yanlış yöne yönlendirilir, anlam çeşitliliği arasında şaşkınlığı da sürecin bir parçasıdır ki bu sayede okuyucu metni sorgulama özgürlüğüne de sahip olacaktır.

Özellikle parçalı metin yapısı, anlam boşlukları ve birbirini tamamlamayan diyaloglar Samuel Beckett'in yazınının temelini oluşturur. Alımlayıcısını sessizlik anlarıyla baş başa bırakan yazarın amacı, o 'an'lar içerisinde alımlayıcının hayal gücü ile boşlukları doldurması ve gerçekliğin sınırsız olasılıklarından biriyle kendi öznel algısını oluşturabilmesidir. Yazarın metinlerine zenginliğini veren de kesinlikle bu sessizlikler, kaleme alınmamış olanlar, söylenmemiş sözcükleridir.

Tiyatroyu oluşturan unsurların teatrallik için kullanılması, metinlerde rastlanılan süreksizlik ve dilin nesnelliğine vurgu yapılması ile birlikte yeni dönem tiyatrosunda mekan kavramına yaklaşım da doğal olarak değişime uğramıştır. Artık mekanların uzun uzadıya tasvirleri yapılmamaktadır ve mekanlar 'hiçbir yer' i temsil etme özelliğindedirler. Çünkü zaman ve mekan kısıtlaması alımlayıcının da hayal

gücünün kısıtlanması anlamına geleceği için, alımlayıcıyı aktif hale getirmek isteyen sanatçılar zaman ve mekan kavramları üzerindeki kısıtlamalardan olabildiğince kaçınmaya başlamışlardır. Bu amaçla mekanlar metin içerisinde çok genel özelliklerle tanımlanıp sahne üzerine de olabildiğince belirsiz bir şekilde aktarılmaya çalışılırlar. Çünkü mekanın tamamlanmış halini, seyircinin zihninde kendi bakış açısıyla oluşturması hedeflenmektedir.

Avangard akımların gerçekliğin ifadesine yönelik uğraşları ve geliştirdikleri sahneleme ve oyunculuk teknikleri ile klasik ifade biçimleri terk edilmiş ve zengin aynı zamanda özgür sanatın kapıları aralanmıştır. Dil, dekor, ışık, müzik, sesler, jestler, mimikler ile ilgili yaklaşımlar ve hatta sessizliğin sahneye taşınması ile 21. Yüzyıl tiyatrosunun temelleri atılmış ve bu gelişmeler bizi Samuel Beckett' in yazınına ulaştırmıştır.

4. SAMUEL BECKETT TİYATROSU

4.1. Samuel Beckett'in Hayatı ve Yazın Süreci

21. yüzyılın sıra dışı kalemi, sessizliğin yazarı Samuel Beckett, orta sınıf protestan bir ailenin çocuğu olarak 13 Nisan 1906'da Dublin yakınlarındaki Foxrock'ta doğdu. I. Dünya Savaşı'nın insanlık üzerindeki büyük yıkımının henüz meydana gelmediği o dönemlerde babası tarafından iyi bir protestan olarak yetiştirilirken bir yandan da burjuva sınıfının değerleri göz önüne alınarak başarılı bir birey olarak yetiştirilmesi için en iyi okullara gönderildi. 1920 yılında Kral I. James'in kurduğu ve bir dönem Oscar Wilde'nin de öğrencisi olduğu Portora Kraliyet Okulu'nda eğitim aldıktan sonra 1923'te Dublin'de Trinity College'ta Fransız ve İtalyan Dili ve Edebiyatı okudu. Yapıtlarını büyük ölçüde etkileyen, bir kayanın gölgesine tıpkı ana rahmine sığınır gibi gizlemiş, ruhunun ancak oturarak ve dinlenerek bilgeliğe kavuşabileceği inancında olan, günahlarını kabullenmeyi, pişmanlık duymayı reddettiği için Araf'a kabul edilmeyen ve bu yüzden yaşamının uzatılmasıyla cezalandırılan, Dante'nin *İlahi Komedya*'sının bir noktada sıkışıp kalmış hüznü karakteri Bellaqua ile de bu yıllarda tanıştı. Ardından 1928 yılında Paris'te, Ecole Normale Supérieure'de İngilizce okutmanı olarak çalıştı. Hayatında önemli bir yeri olan James Joyce ile de Paris'te tanışan Beckett, "Dante... Bruno... Vico... Joyce" başlıklı makalesini aynı zamanda ilk kısa öyküsünü bu dönemlerde yazdı. İlk şiir kitabı olan Whoroscope 1930'da yayımlanarak okuyucu ile buluştu. Bu şiir kitabı ile bir yarışmada zaman üzerine en iyi şiir ödülünü aldı. Bu dönem James Joyce'un *Finnegan's Wake* romanının bir kısmını Fransızca'ya çevirdi. Proust üzerine olan incelemesi ise 1931 yılında yayınlandı. 1932 yılında yaşadığı maddi sıkıntılar nedeniyle Dublin'e dönmek durumunda kaldı. 1933'te Dante'nin İlahi Komedya'sındaki Bellaqua'dan esinlenerek, Bellaqua ismini verdiği bir karakterin hayatından parçalar anlattığı kısa öykülerini yazmaya başladı. 1933 yılının Aralık ayında ise Londra'ya taşındı ve 1937 yılına kadar da Londra'da yaşamaya devam etti. Bellaqua'dan esinlenerek yazdığı kısa öyküleri *More Pricks Than Kicks* adıyla bir araya getirilerek 1934'te yayınlandı. 1935 yılında ise İngiltere'de yaşayan bir gencin hayatını ele alan ve ilk romanı olan *Murphy*'i

kaleme aldı. İngiltere’de yaşadığı dönem James Joyce’ın kızı Lucia ile tanışan Beckett’in, kızın kendisine olan hayranlığı karşısındaki duyarsız tutumu, Lucia Joyce’un delirmesindeki en önemli etkenlerden biri olarak görülüyordu. Murphy isimli romanının da bu yaşanılanlardan izler taşıdığı anlaşılıyor, tıpkı yazarın bütün yazım sürecinin, dildeki arayışının, inkarlarının ve sınır tanımazlığının bütün hayat tecrübesi ile bağlantısı olduğu gibi. Nasıl ki yaşadığı kalp krizleri sırasında babasının yanında olup, hastalık süreci boyunca babasının sıkıntılarını gözlemlediyse annesinin de sinirleri ve beyin hücrelerini eriten hastalığı boyunca yanından ayrılmamıştı. Ölümü bekleyen, yaşlı, umutlarını yitirmiş onca karakterinde de yaşadığı bu deneyimlerin izlerinin görülmesi mümkündür. Babasını 1933’te yitiren Beckett’in bu kayıptan son derece etkilendiği anlaşılıyor. Charles Juliet ile yaptığı görüşmelerde, 26 yaşına geldiğinde kendisini başarısız biri olarak gördüğünden bahsediyor.

Babasının ölümünden sonra, kendisine miras kalan para ile Londra’ya taşındı ve hayatının bu döneminde oldukça sıkıntılı bir bunalım sürecine girdi. 1936’da sonunda bu kötü süreci atlatıp Almanya’ya gitti. 1937 yazında ise Paris’e yerleşti ve orada Geer ve Bram Van Velde ile dostluk kurdu, Giacometti ve Duchamp ile birlikte vakit geçirmeye başladı. Beckett’in eserlerine bütün ihtişamını veren ve onları 21.yüzyılın çarpıcı eserleri haline getiren dildeki arayışları da Paris’te yaşadığı dönem şekillenmeye başladı. 1938 yılında Paris’te kendisini bir sokak saldırısı içinde bulması gelecekteki eşi Suzanne Deschevaux-Dumesnil ile tanışmasına vesile oldu. II. Dünya Savaşı’nın büyük bir ivmeyle toplumu yıkmaya hazırlandığı yıllar ile ardında bıraktığı korkunç savaş yılları onun hayatı, insanın ölüm karşısındaki çaresizliğini, tanrıya olan inancını sorgulamasında ve bütün eserlerinde okuyanı benzer soru işaretleriyle yüzleştirmesinde, insanın hayat karşısındaki çaresizliğini bütün çıplaklığıyla aktarabilmesinde büyük rol oynar. Yazarı İrlanda’nın baskıcı ve sınırlayıcı atmosferi onu kendi topraklarından uzaklaştırırken, benzer karakter çizgileri, geleneksel anlatımlar ifadede kendisine yetersiz geldiğinden onu ana dilinden uzaklaşmaya itiyordu. Bu nedenle de hayatı boyunca yeni bir dil arayışına devam etti ve eserlerini Fransızca olarak yazmaya başladı.

“Beckett için yazmanın işlevi, daha önce yazılmış olanlardan kaçınmak, dilin tükenme noktasına gelmesini engellemektir” (Yüksel 2012)

Yazar Charles Juliet ile yaptığı görüşmelerde Fransızca’yı seçmesinin nedenini bu dilin onun için yeni bir dil olması olarak açıklar, bir yabancılık kokusu taşıması, bir

anadili kullanımının özünde olan otomatik ifade biçimlerinden kurtulmasına olanak vermesi... “Fransızcada üslupsuz yazmak daha kolay.” der Beckett. (Esslin 1999: 36)

II. Dünya Savaşı başladığında ve Almanlar Paris’i ele geçirdiklerinde Beckett ve eşi Suzanne Fransız Direniş örgütüne katılarak savaşın yıkıcı gücüne yakından tanıklık ettiler. 1942’de çareyi güney Fransa’daki Vaucluse’e sığınmakta buldular. Güney Fransa’daki 3 yıl Beckett, *Watt* ismini verdiği romanı üzerinde çalıştı ve bu roman kendisinin yazdığı son İngilizce roman oldu. 1945 yılında savaş bittiğinde önce Dublin’e sonrasında Saint-Lo ya giderek İrlanda Kızıl Haç Sağlık Birimi’nde ambar görevlisi ve tercüman olarak çalıştı. 1946 yılında İrlanda’ya döndüğünde Dünya tarihindeki en büyük savaşa, yıkıma, şiddete ve ölüme çok yakından tanıklık ettiği için bunalım dönemine girmişti. Anlatıdaki arayışları da işte bu bunalım döneminde şekillenmeye başladı. Savaş sonrası hisleriyle ilgili şu açıklamayı yapar;

“O ana kadar, bilgiye güvenebileceğime inanmıştım. Düşünsel düzlemde hazırlanmam gerektiğini sanmıştım. O günse her şey yok oluverdi.” (Juliet 1999: 63)

Kendisine bu dönem hissettikleri sorulduğunda bunalımın arkasından gelen vahiy anlarından söz eder ve şöyle der;

“Soluk alabilmek için yaratmak zorunda olduğum dünyayı şöyle bir görüverdim.”(Juliet 1999: 65)

Kendisi insanlık tarihinin en acı olaylarından ikisine, iki büyük savaşa tanık olmuş bir aydın olarak, insanlığın düşebileceği en sefil, en acımasız, en umutsuz şartları gözlemlemiştir. Bütün bu tecrübelerin ardından yazar Paris’e dönmüştür ve dildeki arayışları da bu aralar şekillenmeye başlamıştır. Bu dönem yazarın en verimli dönemidir ve en önemli yapıtları olarak değerlendirilen yapıtlarını da bu dönemde kaleme almıştır. İlk Fransızca romanı olan *Molloy* 1951 yılında yayımlandı. *Molloy*’u yazdığı sırada yazar geçmiş yıllarda çektiği sıkıntıları yaşamıyordu ama *Molloy*’un taslaklarının ilk sayfasında şu sözcüklere yer verdi;

“Başka çare kalmayınca.” (Juliet 1999: 65)

Yazar *Molloy*’u kaleme almaya hastalığı sırasında annesini ziyaret ettiği günlerde başladı, Paris’e döndüğünde de yazmaya devam etti. Hikaye ölmek üzere olan annesini son yolculuğuna uğurlamak için onun ziyaretine giden ve bu yolda ilerlerken yönünü kaybedip bir çukurda hayatına son veren *Molloy* isimli karakterin hayatını anlatır. Eserlerinin, yazarın yaşantısı ve iç dünyasıyla ilgili bir ayna görevi gördüğünü fark etmemek mümkün değildir.

Üçleme'nin ilk kitabı olan *Molloy*'un ardından diğer eserleri *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan* gelir. *Adlandırılmayan* isimli yapıtı 1953 yılında yayınlandı. *Molloy*'daki tek bacağı tutmayan, yaşlı ve gücünü gün geçtikçe kaybeden karakterin, *Malone Ölüyor*'da yattığı yerden kımıldamaya gücü yetmeyen, fiziksel hareketleri daha da kısıtlanmış bir karaktere dönüştüğü görülürken, *Adlandırılmayan*'da beden yok olmuş ve anlatıcı sadece bir ağıza indirgenmiştir. Artık sadece ses vardır.

“Böylece *Üçleme*'nin başından sonuna ulaşan süreçte, insanı önce toplumsal kalıpların belirleyiciliğinden, sonra da bedensel işlevlerinden soyutlayıp, yalnızca ‘bilinç’e indirgeme işlemi tamamlanmıştır. Toplumsal çevrenin yok olmasıyla kişi yalnızlaştırılmış, bedensel yetenekler gitgide yitirilerek sonunda beden de (dolayısıyla ‘karakter’ de) yok olmuş, varlığını yazma ya da konuşma ya da düşünme yoluyla sürdürebilen bilinç, ‘dil’in tükendiği noktada varlık ve hiçlik arasındaki ince çizgiye ulaşmıştır.” (Yüksel 2012: 43)

İzlediği bu gelişim süreci ile yazar hem anlatıdaki sadeliğini korumuş, hem de anlatma ihtiyacı duyduğu karanlık dünyasını bütün çıplaklığı ile ortaya dökmüş, edebiyat alanındaki alışlagelmiş kalıplara karşı verdiği savaşında büyük bir yol kat etmiştir.

Üçleme'nin ardından Beckett roman türünü bir yana bırakıp tiyatro alanına yönelerek oyunlar kaleme almaya başladı. Anlatıda hep daha sade olanı arayan ve edebiyattaki kalıplardan kaçmak için çaba sarf eden yazar için tiyatro sahnesi çok daha zengin ve uygun imkanlar sağlıyordu. Görsel düzeyde anlam yaratabilme olanağı onu dili daha yalına indirgeyebileceği bir sahaya taşıyordu. Charles Juliet'in kendisi ile yaptığı görüşmelerde de dile getirdiği gibi;

“Söyleyeceği şeyin giderek azaldığını biliyor ve bunu neredeyse kavrayabileceği ve her ne olursa olsun daha iyi sınırlandırabileceği duygusunu taşıyor.” (Juliet 1999: 67)

Ve yine görüşmelerde değindiği üzere *yaşam ve ölümü ressamların yaptığı gibi son derece dar bir alanda anlatabilmeyi istediğini* söylüyor. (Juliet 1999: 67)

En çok konuşulan oyunu olan *Godot'yu Beklerken*'i 1948 yılında Fransızca olarak yazdı. Ardından *Oyun Sonu*'nu kaleme alan yazar, 1956'da radyo sinema ve televizyon için oyunlar yazmaya başladı. Yazarın son dönem çalışmalarına bakıldığında dildeki sadelik arayışının ötesinde, ‘insan vücudu’ ile ‘ses’i de birbirinden ayırarak edebiyat dünyasının çizdiği karakter yapısının tamamen dışına

çıkıldığı ve kendi anlatı dünyasının formunu çizdiği görülür. Ayşegül Yüksel'in de belirttiği gibi,

“Proust ve Joyce'un etkisiyle, sanatı tehdit eden en büyük tehlikenin ‘tamidik’, ‘alışlagelmiş’ kalıplar olduğuna en başından beri inanan Beckett, yapıtlarıyla okur ya da seyircinin ‘beklentileri’ ne karşı bir direniş gerçekleştirmekteydi.”(Yüksel 2012: 32)

1958’ de yazdığı Krapp’ın Son Bandı, sahne üzerine insan sesi ile ‘beden’ birbirinden ayrı kullanarak anlatıda nasıl bir düzlem oluşturduğuna iyi bir örnektir.1960 yılında ise kaleme aldığı *Mutlu Günler*, yazarın sahne üzerinde ‘beden’i nasıl yok ettiğinin ve hareketi nasıl kısıtladığının bir göstergesidir. Oyunun baş kişisi Winnie beline kadar toprağın içine gömülüdür ve hareketleri de kollarının uzanabildiği alanla sınırlıdır. Yazar insanın içinde bulunduğu yalnızlık ve çaresizlik durumu ile onları bekleyen ölüm gerçeğini değiştirmekten aciz oldukları için anlamlı hiçbir eylemin gerçekleştirilemeyeceğine olan inancını daha keskin bir yolla ifade etmenin yöntemini kısıtlamalar üzerinden oluşturduğu bu formda bulmuştur.

“Beckett tiyatrosu ‘görsel’ düzeyde daha yoğun bir sahne anlatımına ulaşmakta, ‘görüntü’ gitgide ‘söz’ün yerine geçecek anlam boyutları kazanmaktadır.”(Yüksel 2012: 82)

1963-83 yılları arasında ise sözü tamamen ortadan kaldırdığı, sadece hareket ya da sadece sesin var olduğu kısa oyunlar yazdı.

Beckett birçok eleştirmenin deyişiyle arzuladığı gibi yazının sıfır noktasına ulaşmış ve bedeni tiyatro sahnesinde yok etmeyi başarmıştır.

1969 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanan ancak ödülü almaya gitmeyen yazar, 1989 yılında hayata veda etti.

“Belki bilinçli olarak, belki de rastlantıyla, Beckett söylenini oluşturan yapıtlardan pek çoğu aynı öyküyü değişik biçimlerde yankılamaktadır: Ölmeye yatmış, yaşlı, sakat, güçsüz kişinin, kapalı bir uzamda, yaşamla ölüm arasındaki incecik çizgide sanki sonsuza dek sürecekmış izlenimi uyandıran ‘tedirgin’ sesi...” (Yüksel 2012: 26)

Bütün yaşamı gözden geçirildiğinde yetiştiği ortam, dini inançlara sıkı sıkıya bağlı ailesi, iki savaşın yıkıcı ortamı, yazarın tanrıya olan inancının yıkılması, yaşlı insanların, ailesinin çaresizce ölümü bekleyişleri ve insan denen varlığın beklenen sonu (ölümü) değiştirme yönünde yapabileceği hiçbir eylemin bulunmayışı yönündeki gözlemleri, yazarın bu karanlık dünyasını oluşturan temel taşlardır. Karakterlerinin

yapabileceği tek şey beklemek ve beklenen zamanın daha kolay geçmesi için oyun oynamaktır. Oyun oynamadıkları her an, her sessizlik anı, içlerinde buldukları çaresizliği tekrar ve tekrar yüzlerine vuracaktır. Tek çözüm sessizliğe karşı konuşmak, hayatın anlamsızlığını göz ardı etmek için oynamaktır. Tıpkı ölümü bekleyen ve mutlak sonu değiştirmeye güçleri yetmeyen, hayatlarını çaresizce daha da anlamlı kılma çabası içinde kaybolan bizler gibi.

4.2. Samuel Beckett'in Oyunları

4.2.1. Biçim

Beckett'in oyunları biçim açısından ele alındığında, yazarın daha üst bir anlatım düzeyine ulaşmadaki ustalığına dair detaylar yakalanır. Metinlerindeki anlam bütünlüğü sözlerin çok ötesinde, yarattığı imgelerde gizlidir. İmgelerin anlatıdaki rolü düşünüldüğünde imgeler tiyatrosu da denilebilir Beckett Tiyatrosu için. Gerçeklikten uzak ama gerçeğin en saf haline açılan bütün kapıları barındıran bir anlatım. Yazar, okuyucuyu bu imgeler dünyasına taşımak için simgelerle konuşan yeni bir sahne dili yaratır. Peter Brook'un deyişiyle;

“Gerçek bir simge özgül bir şeydir, bir doğruyu dile getirebilecek biricik biçimdir. Bodur bir ağacın yanında bekleyen iki adam, kendi konuşmasını banda alan bir adam, kuleye kapatılmış bir adam, beline kadar kuma gömülmüş bir kadın, çöp bidonlarının içinde yaşayan ana baba, ayaklı kaplar içinde üç kafa: Bunlar tam anlamıyla birer buluş, kesin çizgileriyle tanımlanmış taptaze imgeler-sahnedeki birer nesne halinde dururlar. Onlar tiyatro düzenekleridir. İnsanlar onlara gülümseyerek bakar ama onlar taş gibi yerlerinde dururlar, onlara eleştirmen işlemez. Ne anlama geldiklerinin bize söylenmesini beklersek bir yere varamayız ama yine de her birinin bizimle yadsıyamayacağımız bir ilişkisi vardır.” (Brook 2010: 76)

Parçalanmış dil, kısıtlanmış beden üzerinden kısıtlı eylem ve yaratılan zengin görsel imgelerin bir aradaki kullanımını Beckett'in oyunlarının biçimini oluşturur.

Yine Peter Brook, kutsal tiyatroyla bağların yitirildiğinden söz ederken, kutsal sanatın bütün biçimlerinin burjuvazinin değerleriyle yok olduğunu ve tiyatro aracılığıyla kutsal bir görünmeyle yüzyüze gelmek gereksiniminin hala duyulduğunu, araç olarak kullanılabilir ne varsa yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini

vurgularken Beckett'in yarattığı imgeler dünyasından ve söze karşı bağımsızlığını ilan etmiş yazı dilinden övgüyle bahseder.

Ayşegül Yüksel, Beckett oyunlarının biçim özellikleri bakımından söylenlere (myth) benzerliğinde bahsederken, Elinor Fuchs da biçim ve içerik açısından oyunlarının modern misterium oyunları olarak adlandırılabilceğini söyler. Tıpkı Beckett'in oyunlarında da karşılaşılabileceğimiz gibi misterium olarak adlandırılan bu yapı iki düzleme sahiptir; birincisi pek az şeyin gerçekleştiği gündelik düzlem, ki bu düzlem bizlerin, yazarın karakterleriyle rahatlıkla empati kurabileceğimiz, kendi gündelik yaşamımızdan izler yakalayabileceğimiz düzlemdir. İkincisi gizemli bir biçimde gündelik düzlemi belirleyen ve yöneten mitsel düzlemdir ki yazarın oyunlarına tek bir anlamın ötesinde birden fazla anlam katabilecek zenginliği verir. Elinor Fush;

“Üslup açısından doğalcılıktan farsa uzanan bir yelpaze içinde dinsel ve mistik katmanın yüksek yolu, dünyevi bir alt yolla birleştirilir.” der.(Fuchs 2003: 71)

Beckett gizemli olanın tiyatro sahnesine dönüşüne izin veren nadir yazarlardandır. Nasıl ki söylenler mantık süzgecinden geçirildiklerinde anlam bütünlüklerini yitiriyorlarsa, Beckett'in oyunları da soru işaretleri ve akılcı bir yaklaşımla ele alındıklarında sahip oldukları zenginliği yitirirler. Ayşegül Yüksel;

“Beckett tiyatrosundan, soyut bir resimden alınan tat alınmalıdır; Beckett tiyatrosu öncü bir müzik yapıtı gibi değerlendirilmelidir.” der. (Yüksel 2012: 119)

Beckett'in imgeler dünyası mantıkla ulaşılabilecek tek boyutlu bir yapının aksine, seyirciyi çok boyutlu bir duyarlılığa taşıyabilecek zenginliktedir. Net bir soru-cevap ilişkisi yoktur metinlerinde, metin kişilerin kendi deneyimleriyle buluştuğunda her bir seyirci için farklı anlamlar ifade edebilecek bir ustalıklı işlenmiştir. Simgesel bu anlatım seyirciyi etken hale getirmek ve oyunda ona da bir rol vermek için dahice yaratılmış bir araçtır.

Muhtemelen ideal Beckett seyircisi, belli düşünce kalıplarına sığınmayan, olayları gerçek bir sonuca bağlamak ve belli bir anlam düzeyine oturarak sınırlandırmayan, düşüncelerin akmasına ve birbirlerini tetiklemelerine fırsat tanıyan, her çatışmayı tek bir neden-sonuç ilişkisine bağlayıp sindirmek istemeyen bir kitle olabilir. Böyle bir kitle oyun esnasında gösteriye dahil olur, anlam boşluklarının tadını çıkarır ve soru işaretlerinin ağırlığını kendisine yük etmeden salondan ayrılır.

Beckett'in oyunlarında sözle hareketin ters orantılı olarak işlendiği biçimsel bir yapıyla karşılaşılır. Beline kadar toprağa gömülü durumdaki *Winnie*, hareket

bakımından fakir ancak uzun monologlarıyla söz bakımından oldukça zengindir. İlerleyen oyunlarında bu denge sözcüklerin yerini tamamen hareketlerin almasıyla değişime uğrar, *Sözsüz Oyun I* ve *Sözsüz Oyun II* de olduğu gibi. Hatta ilerleyen dönemlerde Kenneth Tynan'ın *Oh! Calcutta!* (Oh, Kalküta!) adlı gösterisi için yazdığı *Suluk* isimli oyunda ise söz tamamen hareketin yerini almıştır.

Geleneksel yapıdaki öykü yerini parçalı anlatıma ve iç içe geçmiş yapılara bırakır. Karakterler sözle sessizliğin çatıştığı, hareketlerin kısıtlandığı, *Krapp'ın Son Bandı*'nda olduğu gibi görüntüyle sesin dahi birbirinden ayrı olarak kullanıldığı bir yapının içinde bütünün sadece bir parçasıdır; ışık, müzik, sahne tasarımı, dekor bir dereceye kadar oyuncu rolü üstlenir.

Beckett nasıl ki yazında yeni bir arayışın peşindeyse, sahnelemede de yeni bir arayışa girmiş, dekorlarla, ışıkla, hareket- hareketsizlik üzerinden kendi sahne dilini oluşturmuştur. *Geliş ve Gidiş* isimli kısa oyununda oyuncuların nasıl oturacaklarına, nasıl el ele tutuşacaklarına, kostümlerindeki ayrıntılara, çıkışları nasıl gerçekleştireceklerine dair bütün detayları vermiştir. Elinor Fuchs, peyzaj sahnesi olarak isimlendirir bu yapıyı.

“Bu gösterimlerde, insan figürü, dekorun fon perdesi ya da görsel destekleyici olma işlevi taşıdığı bir sahnede, bir birlik perspektifi sağlamak yerine, teatral peyzaj olabilecek bir yapının unsurlarından biri gibi ele alınır. Aynı şekilde izleyicinin bakışının bu sahnede odağı artık yakınsak değildir, belli bir noktaya yönelmez; bazı düzenlemeleri yakalayıp, bazılarını kaçıracağı ya da sahnede her şeyi sahne üzerine eşit şekilde dağılmayan bir bakışla soğuracağı bir yayılma olarak belirtir.” (Fuchs 2003: 125)

Onun tiyatrosunda her ayrıntı hikayenin bir parçasıdır ve hepsinin hikayede payı vardır.

4.2.2. İçerik

Beckett kendisi için tiyatronun ne ifade ettiğinden bahsederken şu sözleri kullanır:

“Tiyatro benim için şu nedenle değerlidir: Kendi kuralları içinde işleyen küçük bir dünya oluşturur; tıpkı bir satranç tahtası üstünde olduğu gibi oyun kurarsınız.” (Yüksel 2012: 46)

Onun yazınında karakterler, zaman ve uzamdan soyutlanmış, gerçekliğin ürkütücülüğünden kaçmak için, sessizlikle sarmalandıklarında varlıklarından kuşkuya düşebilecekleri için, bilinmez sonu düşünmek yerine o sürekli bekleme anını daha katlanılabilir kılmak için oyun oynarlar. Toplumla bağlarını yitirmiş, yalnız, kimsesiz, geçmişleri karanlık, gelecekte beklenmesi olmayan karakterler... Ayşegül Yüksel *Vladimir ve Estragon* için;

“Godot’ yu beklerken, ‘ bilinç’lerinin sesini duymamak için birbirlerine öyküler anlatırlar, tartışma, darılma, barışma, ayrılma, buluşma oyunları oynarlar. Vladimir ve Estragon, susarlarsa ‘varlıklarından’ kuşkuya düşecekleri için konuşurlar; yalnızlıklarını birbirleriyle paylaşabilmek için konuşurlar; sevgilerini göstermek, kavga etmek, yaşama boyun eğmek, yaşama ‘hayır’ diyebilmek için sürdürürler konuşma oyununu.” der. (Yüksel 2012: 59)

Karakterler yaşamda gündelik sıradan olayların, zaman ve uzamın getirdiği bedensel gereksinimlerin ötesinde bir anlam arayışındadırlar. Var olma çabasında, var olmanın özünü tanımlamaya çalışan kişilerdir, benlik arayışında olan, Tanrı’nın niteliğini, evrenin niteliğini sorgulayan, kendilerini başkalarından farklı kılabacak bir kimlik arayışında olan ve arayışları sonuçsuz kalan. Varlığa, Tanrı’nın varlığına karşı soru işaretleri taşıyan, yaşama isteğiyle ölme arzusu arasında sıkışıp kalmış zamanın dolması için bilinç oyunları oynayan kimselerdir Beckett oyunlarının kişileri.

Biçim ve içerik göz önüne alındığında Beckett oyunlarının modern misterium olarak isimlendirilebileceğinden bahsedilmiştir. Bu noktada İncil’deki misteri döngüleri ile yazarın oyunlarının içeriğini oluşturan unsurlar arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. İncil’e ait misteri döngüsünün unsurları olan Yaratılış, Düşüş, Acı Çekme, Kıyamet döngüleri Beckett oyunlarının da içeriğini oluşturur. Hristiyan teatral modeller ve imgeler gündelik olanın yer aldığı ikinci bir katmanla birleşir yazarın oyunlarında. Oyuncuların sahne üzerindeki teatral gerçekliği, karakterlerin varoluşsal durumlarına ilişkin gerçeklikle bir aradadır. Tekst içindeki tekrarlar ve duraksamalar sahne üzerinde bu ikiliği yaratmak adına kaleme alınmıştır.

“İnsanın yolculuğu artık bir incelemeyi anlatmaz; ya bekleyişin ürkütücü felç halini ya da *Pozzo* ve *Lucky*’nin durumunda olduğu gibi mekanikleşmiş, tersine çevrilemez bir durumu anlatır hale gelmiştir. İlerleme eylemi, ilerici niteliğini kaybetmiştir, insanı günahlarından kurtaracak Acı Çekme artık kurtarıcı değildir ve bütün bu değişim sadece ilerlemenin ya da kurtuluşun yaşanmamasıyla, bu sürecin kesintiye uğratılmasıyla temsil edilir.” (Fuchs 2003; 71)

Beckett oyun kişilerinin sahne üzerinde özel bir benliğe sahip oldukları yanılgısından kaçınmak adına karakteri ve olay örgüsünü dışlamış, karakterlerin kişilik ve kimlik özelliklerinin önemini ortadan kaldırmıştır. Hiç kimsedir onlar ve tam da bu nedenle evrenseldirler.

Karanlık bir dünyanın işlendiği oyunlarında, her zaman bir umut ışığı vardır, karakterlerini her zaman mücadele etmeye iten. Bu nedenle bilinç oyunları sürekliliğini korur, karakterler oyun oynama eylemlerine son vermezler.

“Yaşama dayanabilmenin tek yolu, insanın durumu ne denli anlamsız olursa olsun, yaşamın bir anlamı olması gerektiğidir. H. Hinchliff’e göre Beckett, Vladimir ve Estragon yoluyla ‘hiççi’ bir yaklaşımı değil, insanın ‘hiççi’ olmasının olanaksızlığını göstermektedir.” (Yüksel 2012: 62)

Geçmişleri karanlık, gelecekte beklenmesi olmayan ama yine de umudu olan karakterlerdir söz konusu olan. Geçmişlerinin daha parlak olmadığı ve her şeye rağmen bir yarının olduğu inancında olan, yaşama devam edebilmek için inanmak zorunda olan.

“Belki de en güzel yıllarım geçmişte kaldı. Bir mutluluk olasılığının var olduğu zamanlar. Ama artık geri dönmelerini istemem. Şimdi bendeki bu ateşle geri dönsünler istemem. Hayır, artık istemem.” sözleriyle sonlanır *Krapp’ın Son Bandı*. (Beckett 1993: 64)

5. SESSİZLİĞİN BECKETT'İN YAZININDA KULLANIMI

5.1. Samuel Beckett'in Yazınında Sessizlik

Siyasal ve toplumsal değişimler ile savaş ortamının bireyler üzerinde yaratmış olduğu hayal kırıklığı, insanın değeri ve hayatın anlamı üzerine bireyleri düşünmeye iten karamsar tablosu gerçeklik algısının değişimine, bu değişim de dünyanın gerçekliğini yansıtmak için kullanılan klasik temsil yöntemlerinin gerçekliğin ifadesinde yetersiz hale gelmesine neden olmuş, dramatik metinler de gerçekliği daha düşsel özellikleriyle ifade edecek ve daha çok bilinçaltı gerçeğini yansıtmaya başlamışlardır. Beckett'in oyunlarında da teatral iletişim geleneksel olandan koparılmış ve belirli modeller üzerinden oluşturulan kurmaca zemin yok edilmiştir.

Beckett'in oyunlarında biçim değişime uğrayarak kurgusal hikayenin bir parçası haline gelmiştir. Sahne üzerindeki her araç oyunun bütünlüğüne hizmet etmektedir ve hatta dil dahi bunun bir parçasıdır. Her bir unsur, birbiriyle bir uyum ve etkileşim içinde hikayenin bütünü oluştururlar. Parçalanmış, kısıtlanmış olan sahnenin unsurları bir araya geldiklerinde bütünselleşmiş yeni ve soyut bir dil oluştururlar. Bu dilin somutlaşması ise oyuncunun bedeni, ışıkların, seslerin ve sözcüklerin bir arada bir anlam üretmesi ile gerçekleşir. Anlatım söz temelli olmadığından, sözcükler üzerinden kurulu bütünsel bir anlam yerine parçalanmış bir dil tercih edildiğinden metindeki diğer bütün unsurlar, parantez içi direktifler, konuşmaların hangi tonda, hangi hızda söylendikleri ya da oyuncunun bedenini nasıl kullanacağına dair tanımlamalar, sahne üzerindeki yönelimlere dair açıklamalar da en az diyaloglar kadar önem kazanır. Bu nedenle Beckett' in oyunlarında sık sık duraksama ve sessizlik anlarına rastlanır. Klasik anlatım tekniklerinin aksine yazar, hikayeyi bu parçalı ve sessizlik anları ile kesintiye uğratılmış dil üzerinden anlatır. Bu şekilde dilin kısıtlayıcı özelliğinden kurtulması ve hatta sınırları keskin olmayan, zengin bir dünya yaratması da mümkün olur. İzlediği bu yol ile anlamın otomatik olarak algılanması mümkün değildir, ancak ve ancak eser alımlayıcı ile buluştuğu

zaman bir bütün ortaya çıkacaktır. Yazarın bilinçli bir şekilde metinde yarattığı duraksama ve sessizlik anları, alımlayıcının hayal gücü ile bulunduğu dolacak ve hikaye tamamlanacaktır. Elbette ki sessizliğin her bir alımlayıcı tarafından farklı şekillerde yorumlanabilecek olma özelliği de yazarın eserlerine asıl zenginliğini sağlayan unsurdur.

Beckett' in oyunlarında klasik temsil biçimlerine ait olan canlandırma ve diyalog gibi ana unsurlar parodi biçiminde kullanılmaktadırlar. Dramın bütün araçları, klasik temsil biçimi ve o biçimin sahip olduğu bütün özellikler parodize edilmektedir. Bu şekilde Beckett gerçeklik karşısında canlandırmanın ve temsil durumunun sıradanlığına dikkatleri çekerek, nesnel bir gerçekliğin olamayacağı konusunda alımlayıcıları kuşkuya düşürmekte ve nesnel bir gerçeklik yoksa onun temsilinin de mümkün olmayacağını altını çizmektedir. Teatral unsurların oluşturduğu sistemin yıkımı için bu unsurların kendilerine karşı kullanımını söz konusu olan. Teatral anlamda varoluş, teatral unsurların parodi biçiminde kullanımıyla azaltılmış olup sahne üzerindeki figürlerin nesnel varlıkları anlam oluşturma yetkisi kazanmıştır. Gerçekliğin kaybolması temsilin imkansızlığını göstermekte olup, odak bir yanılsamanın temsil edilmesi değil, tiyatrunun özünün, bütün teatral unsurların oyuna dahil edilmesi ile yansıtılması haline gelmiştir.

“...renk, ışık, form, dil gibi gösteren materyallerin öz- farkındalıklarının vurgulanması ile kendi niteleme özelliklerinden uzaklaştırılarak, alımlayıcı ile anlam oluşturmaları...” (Çelik 2003) olarak tanımlamak mümkündür Beckett' in oyunlarının yapısını.

Dilin nesneleştirilerek arı biçimde kullanılması ile dilin sınırlarının aşılması mümkün olsa da neticede bir oyun sahneye koyulurken oyuncunun fiziksel varlığına duyulan ihtiyaç nedeniyle soyutlaştırılmış dilin oyuncunun fizikselliğinde somutlaşmasına engel olunamayacaktır. Tamamlanmış bir anlatımdan kaçınma, kişisellikten arındırma ve farklı anlamlar üretilmesine imkan tanıyan bu çok sesli metinler sahnelenirken insanlar tarafından oynanacak ve bir şekilde oyuncuların role yaklaşımı ile kişisel bakış açısına maruz kalarak canlandırılacaklardır. Bu nedenle dramatik metinlerde bu biçimi uygulamak diğer metinlere oranlara daha zor olacaktır. Neticede oyuncu metni okurken yine geleneksel kalıpları takip edecek ve karakteri o kalıplar üzerinden inşa edecektir.

Ancak Beckett, dilin nesnel yapısı üzerindeki vurguyu koruyabilmek için oyuncunun metni sahneye taşıırken izlemesi gereken direktifleri, diyaloglardan sonra

gelen parantez içlerinde vererek, geleneksel oyun okuma yöntemine de müdahale etmiştir. Bunun için de oyunların sahneye konması metindeki sadeliğe, ritme, müzikaliteye ve sessizlik anlarına birebir uyulmasını gerektirir.

Beckett'in oyunlarını diğerlerinden ayıran, oyuncunun hareket dizgeleri, tonlamaları ve konuşma ritmine yapılan müdahale ile performatif unsurlar ve teatral yapının ortaklaşa çalışmasıyla oluşturulan sistemdir. Beckett tiyatro oyunlarında dili, zamanı, öyküyü ve hatta hareketi parçalar, durumu da mekan, zaman ve fiziksel unsurlar üzerinden yaratmış olduğu kısıtlamalarla oluşturur ve bütün bu unsurlar arasındaki ilişkiye müdahale eder. Böylece bildiğimiz temsil ve algılama modellerini bozarak, oyundaki karakterler kadar onları canlandıracak aktörleri ve seyircileri de oyunu karşılamak için belirli bir çaba göstermeye zorlar. Bu durum oyuncuları da kişisel bakış açıları ile karakterleri anlamlandırmaktan öte, yazılı olanı sunmaya ve bütünün bir parçası olmaya davet eder.

Matematiksel bir düzen tarafından oluşturulmuş bir dünyadır söz konusu olan. Kurmaca bir olayın kurmaca karakterler tarafından aktarımı son bulmuş ve dil çoksesli bir yapı kazanmıştır. Toplum benzerlerden değil farklılıkların birlikteliğinden oluşan çok renkli bir yapı olduğu için Beckett'in yapıtları da seyircilerin farklılıklarını tamamlanmış tek bir eser üzerinde toplamaya çalışmamış ve alımlamadaki farklılıklara imkan tanıyacak dinamik bir yapı oluşturmayı başarmıştır. Anlam merkezini yitirmiştir, seyircilerin takip edebilecekleri bir öykü yoktur ortada, metin parçalanmış, çoklu anlama imkan tanıyan açık metin yapısı özelliğini kazanmıştır.

Parçalanmış tiyatral unsurların birlikte kullanımlarından oluşan bu metinlerin sahnelenmesi sunum ve anlamın geleneksel dramatik modellerine meydan okur. Oyuncuların bir anlam belirleyerek bunun üzerinden role yaklaşma girişimleri, Beckett'in oyunlarındaki potansiyelin açığa çıkarılabilmesi için geleneksel temsil yöntemleri ile geleneksel karakter inşa modellerinin kullanılmaya çalışılması seyirciye sunulmak istenen o dünyanın yaratımına engel olacak ve ortaya kısıtlı bir anlatım ve sıkıcı bir sonuç çıkacaktır. Oyuncu karmaşık olanı ya da anlaşılmasız olanı oynamayı başaramaz. Onun yapabileceği kendisi ya da izleyiciler için üzerinde hem fikir olunabilecek tek bir göndereni olmayan, psikolojik olarak yüklenmiş bir takım eylemlerden oluşan, bir dizi belirli hareketi tanımlayabilmek ve vücuda büründürebilmektir. Bu da ancak ve ancak oyuncuların yazılı bütün eylemlere, kısıtlanmış bütün hareket dizgelerine, konuşmanın ritmine kendilerinden olabildiğince

hiçbir şey katmayacak ölçüde bağlı kalıp, basitleştirip, oyunculuklarını direktiflere göre minimize etmeleri ile mümkün olacaktır.

Yazarın oyunlarının sahnelenmesi olabildiğince sadeleştirilmiş, olabildiğince gereksiz hareketlerden temizlenmiş, kısıtlamalara birebir itaat edilmiş bir disiplini gerekli kılmaktadır. Bu sadelik ve metne olan itaat metnin kendine has ritminin ve sessizliğin yarattığı gerilimin ortaya çıkmasını sağlayacak koşuldur.

Öznenin parçalandığı yazınında, karakter inşasının klasik metinlerden farklı olduğu ve psikolojik bir altyapının parçalı metin yapısıyla olabildiğince sadeleştirildiği Beckett oyunlarında konuşmalara anlam yükleyen yapının ve diyalog uyumunun bozulduğunu görürüz. Konuşmalar karşılıklı cevaptan çok, tekrarlarla ve karşıtlıklarla zenginleştirilmiş kopuk bir yapıya sahip oldukları için bütünlük oluşturmaktan da uzaktırlar. Kendine has bir ritmi ve müzikalitesi vardır diyalogların ve onları anlamlı kılan da güncel konuşma ritminin dışına çıkan bu yapılarıdır. Phillip Zarilli, Beckett'in oyunlarında;

“... özenle işlenmiş söz-müzik durumunu hayata geçirmek için yazarın kendisinin birlikte çalıştığı oyunculara tekrar tekrar, sözleri söyleyişlerine renk katmamalarını vurguladığından bahseder.” (Bilgil 2013)

Nasıl ki klasik temsil modellerinde yönetmen oyuncusunu rol yapmaması yönünde uyarma gereği hissediyorsa Beckett de oyuncularını ekstra tonlamalardan kaçınmaları yönünde uyararak metnin anlatmak istediğinin dışına çıkılmamasını sağlamak ister. Beckett'in metinlerini “hiç renk katmadan seslendirmek, metni gündelik ve gerçekçi bir karakter oyuncu sesinin tortuları olmaksızın söyleyebilmek” anlamına gelir. (Bilgil 2013) Diyaloglardaki müzikaliteyi korumak, tonlamalar ve cümlelere yüklenen anlamlarla beraber anlamı ortaya çıkarmak adına başvurulacak söyleyişteki gündelik vurgulardan kaçınmakla mümkün olacaktır. Bu disiplin sağlandığı ölçüde yazarın ulaşmak istediği sadelik ve sessizliklerle kesintiye uğratılmış yapı hayat bulacaktır.

2006 yılında Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında Beckett'in *Oyun Sonu* isimli oyununu Pierre Chabert yönetmenliğinde sahneye koyan Genco Erkal, *oyunun sahneye konması aşamasında metne tam bağlılık gerektiren bir disiplinle çalıştıklarından bahseder.*(Beckett 2007; 16)

Bu disiplini başta kısıtlayıcı bulan oyuncular zamanla bu yapı içerisinde hareket etmeyi öğrenmiş ve yapıya bağlı kalarak yaratımın sınırlarını genişletmenin mümkün olduğunun da farkına varmışlardır. Yani söz konusu olan sahne unsurlarının

ve dilin kısıtlanması, sessizlik ile güncel konuşma ritmine müdahale edilerek anlatımda sadeliğe gidilmesi, oyuncuların da deneyimledikleri üzere anlamı daraltmak yerine zenginleşmesine imkan tanımıştır.

Ancak önemli bir diğer nokta ritmin, müzikalitenin ve sadeliğin birlikteliğiyle metinleri sahneye koyarken metne ve parantez içlerine bağlılık durumunun enerjisi ve oyunsuluğu öldürmemesine dikkat edilmesidir. Her ne kadar matematiksel bir disiplin söz konusu da olsa oyunsuluk Beckett' in yazınının olmazsa olmaz özelliğidir. Hatta oyunsuluk ve mizah metnin sayfalarından taşar ve seyirciye de ulaşır. Oyun içinde oyun yapısı, belirsizlikleri, çözülmeyi bekleyen karmaşık yapısı seyirciyi de sürekli tetikte tutarak tıpkı karakterler gibi oyunun bir parçası haline getirir.

Beckett'in yazınında sessizliğin kelimelerin ifade edebildiğinden daha geniş ve daha uçsuz bucaksız bir ifade gücü vardır. Sessizlik yazarın, alımlayıcıyı oyun dışı bırakan klasik anlatımın dışına çıkmasını sağlayan ve ona kendi dilini kazandıran biricik ögedir.

5.2. Godot'yu Beklerken Oyununda Sessizlik

5.2.1. Godot'yu Beklerken

Samuel Beckett, Godot'yu Beklerken'i 1948 yılında Fransızca olarak kaleme almıştır. Oyun 1953 yılında ilk kez Paris'te gösterime girmiştir. 1954 yılında ise yazarın kendisi tarafından İngilizceye çevrilmiştir. New York Times gazetesine verdiği bir röportaja göre oyun, yazarın Güney Fransa'ya sığındığı yıllarda eşi Suzanne Deschevaux-Dumesnil ile yaptığı sohbetlere dayanmaktadır. Dilde aşına olduğu kalıpları yıkmak isteyen ve yazarken herhangi bir üslubun gölgesine sığınmak istemeyen yazar için Fransızca yazmak, onu kelimelere olan bağlılığından kurtarıyor ve sözcüklerin ardında gizlenen, sessizlik ile açık edilebilen daha derin bir anlatıma ulaşmasını sağlıyordu.

Oyun gösterime girdiği andan itibaren büyük ses getirmiştir. Alain Robbe-Grillet, Godot'yu Beklerken'e dair şu sözleri söyler;

“Burada söz konusu olan hiçlikten daha azıdır; sanki izlediğimiz hiçliğin ötesinde bir gerilemedir.” (Cohn, 1967: 17)

İkinci Dünya Savaşı sonrası, insanların umutlarını yitirdikleri ve gelecekte beklediklerinin kalmadığı bir dönemde oyun, tıpkı insanlığın içinde bulunduğu durumu anlatırcasına, umudu bekleyişi konu edinmiştir.

5.2.1.1. Öykü

Godot'yu Beklerken, Vladimir ve Estragon'un bir ağacın yakınında Godot isimli yabancıyı beklemeleri üzerine kurulu bir oyundur. Kimilerine göre Tanrı'dır bekledikleri, kimine göre umut, kimilerine göre insanlığın anlamsız varoluşunun bir özeti niteliğindedir oyun ve doğumdan ölüme kadarki süreci anlatmaktadır, Vladimir ve Estragon ise ölümü beklemektedirler.

Vladimir ve Estragon'un birbirlerini tanıdıkları, birlikte yaşadıkları belirtilmekle beraber aralarında nasıl bir bağ olduğu, ne kadar zamandır birlikte yaşadıkları ve birbirlerini nereden tanıdıkları belli değildir. Aralarında geçen konuşmalardan birbirlerinin varlıklarına ayrı yaşayamayacak derecede ihtiyaç duydukları çıkarımı yapılmaktadır.

Vladimir ve Estragon bekledikleri için Godot gelene kadar buldukları yeri terk edemezler. Ancak beklemek bir noktadan sonra çok sıkıcı, çok rahatsız edici olabileceği ve hatta her saniye beklemek daha da zor bir hal alabileceği için karakterler zaman geçirmeye ve bekleme durumunu daha katlanılabilir kılmaya çalışırlar. Bunun için çeşitli oyunlar üretirler, birbirlerine sataşır, intihar etmek üzerine düşünürler, birbirlerine hikayeler anlatırlar, rüyalarından bahsederler, ta ki Pozzo ve Lucky sahneye girene kadar.

Pozzo bir elinde bir kırbağı olan ve diğer elinde tuttuğu ip ile Lucky'yi kontrol eden bir efendidir. Lucky ise boynuna bir tasma gibi geçirilmiş ip ile Pozzo tarafından kontrol altında tutulan, ona uzun yıllar hizmet etmiş hizmetkarıdır. Onları ilk gördüklerinde Vladimir ve Estragon nihayet bekledikleri Godot'nun geldiğini düşünürler. Ancak yanılmışlardır. Buldukları toprakların sahibi Pozzo ve kölesi Lucky'dir gelen ve onlar da Godot'yu tanımamaktadırlar.

Pozzo bir süre Vladimir ve Estragon ile vakit geçirir, kendisinden bahseder, hizmetkarı Lucky'nin yeteneklerini göstermek ister ve hatta onlar için bir performans sergiler. Pozzo ve Lucky onlarla olduğu süre boyunca Vladimir ve Estragon için vakit

geçirmek eskisi kadar büyük bir dert değildir. Ama tekrar yalnız kaldıklarında zamanla başa çıkmak yine onların sorunu haline gelir.

İki perdelik oyun boyunca Vladimir ve Estragon Godot'yu bekler, Godot ise gelmez. Ama beklemekten vazgeçmelerinin de imkanı yoktur çünkü iki perdenin sonunda da Godot'dan haber getiren bir çocuk gelir ve Godot'un yarın geleceğini söyler onlara. Vladimir ve Estragon'un beklemekten başka çareleri yoktur.

5.2.1.2. Zaman

Oyunun zamanı şimdidir. Önceleri ve sonraları belirsizdir karakterlerin, ya da ne kadar zamandır bekledikleri, ne kadar zaman daha beklemeye devam edecekleri ve hatta beklerken ne kadar zaman geçtiği dahi belirsizdir. Ne kadar zaman geçtiğine dair çıkarım yapılabilecek iki önemli detay vardır. Biri Vladimir ve Estragon'un yanında bekledikleri ağacın dalları kupkuruyken bir sonraki sahnede dallarında yapraklar olmasıdır. Bir diğer detay ise Pozzo ve Lucky ikinci perdede göründüklerinde Pozzo'nun kör, Lucky'nin ise dilsiz olması durumudur. Ancak Vladimir ve Estragon'un söylediklerine bakılırsa sadece bir gece geçirmişlerdir ve ertesi sabah uyandıklarında ağaç yapraklanmış, Pozzo kör, Lucky ise dilsiz olmuştur.

Bu zaman tasarımı Fredric Jameson, Lacan'ın şizofreni kuramına dayanarak açıklamaktadır. Lacan'ın kuramına göre şizofreni bir dil bozukluğudur ve şizofrenler konuşma esnasında gerçek anlamda dili kullanmamaktadırlar. Lacan'ın deyimiyle zaman kavramı, hafıza, kişisel kimliğin sürekliliği dil vasıtasıyla sağlanmaktadır. Dil sayesinde kişiler geçmiş, şimdi ve gelecek kavramlarını oluşturabilmektedirler ancak şizofrenler bunu sağlayamamakta çünkü dili diğer insanlar gibi kullanamamaktadırlar. O yüzden onların sadece şimdisi, hatta diğer insanlarınkinden çok daha geniş bir şimdisi vardır denilebilir. Frederic Jameson da Beckett oyunlarında geçen 'şimdi'nin bu çeşit bir zamansal süreksizlik olduğunu ileri sürmektedir.(Özet 2012)

Gerçekten de Vladimir ve Estragon şimdinin bilgisi dışında hiçbir bilgiye net olarak sahip olmayan, geçmişle ilgili kafaları oldukça karışık, iki oyun kahramanıdır.

5.2.1.3. Mekan

Oyun dekor olarak sadece bir ağacın bulunduğu ve onun dışında hiçbir ayrıntının belirtilmediği boş bir alanda geçmektedir. Mekanın genel birkaç özelliği dışında belirgin bir tasviri yapılmamış, seyircinin algısına göre şekillenebilecek biçimde belirsizleştirilmiştir. Bir kır yolu olarak belirtilen bu alana, kimse uğramamakta, herhangi bir yerleşim yerine yakınlığı kestirilememekte, hiçbir yol işareti, levha ya da yön tabelası bulunmamaktadır.

5.2.2. Godot'yu Beklerken Oyununda Sessizliğin İşlevi

Godot'yu Beklerken oyunun karakterleri Vladimir ve Estragon, birbirlerine hitap ettikleri şekilde Didi ve Gogo, bir kır yolu üzerinde Godot isimli bir yabancıyı beklemektedirler. Godot'un kim olduğu, onu neden bekledikleri, ondan tam olarak ne istedikleri, hatta onu tanıyıp tanımadıkları sürekli kafalarını kurcalayan sorulardır. İzleyiciler de oyun boyunca onlar gibi Godot'un aslında kim olduğunu çözmeye çalışmakta ve onlar gibi bu gizemli şahsı beklemektedirler.

Bekleme durumunun bir getirisi olarak metinde asla unutulmaması gereken, karakterlerin oyun oynayarak zaman geçirmeye çalıştıklarıdır. Oyun içinde oyun yapısı, metnin bir diğer özelliği olup mutlaka dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Beckett'in oyunları gerçekçi bir yaklaşımla sahneye koyulmaya kalkarlarsa eğer bütün özelliklerini kaybederler. Oysa karakterlerin var olmak için oyun oynadıkları düşüncesinden hareketle Vladimir ve Estragon'un rollerine yaklaşırsa daha zengin bir sahne anlatımına ulaşmak ve yazarın zengin anlatımıyla paralellik yakalamak mümkün olacaktır. Huizinga oyun oynamak ile ilgili şu açıklamayı yapar;

“Oyun ‘gündelik’ veya ‘asıl’ hayat değildir. Oyun, bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunar.” (Huizinga 2013; 25)

Açıklamadan da anlaşıldığı üzere oyun ve gerçeklik arasındaki köprü, kişilerin gündelik olandan kaçışına fırsat yaratır. Ve bir diğer önemli nokta ise bu kaçışın bir sürelik, yani geçici olması özelliğidir.

Godot'yu Beklerken oyununda Vladimir ve Estragon, Godot'yu tam olarak ne kadar beklemeleri gerekeceğini bilmedikleri için bu durumun onları düşürdüğü

sıkıntıdan, kaygılardan ve mutsuzluktan kurtulmak ister ve bekleme durumunun tatsızlığından kaçmak için çeşitli oyunlar oynarlar. Her buldukları oyun bittiğinde ve Godot henüz gelmediğinde, yeni bir oyun bulmaları da gerekecektir.

Parçalı anlatıma sahip olan metinde, klasik metinlerden farklı olarak devamlılık sürekli kesintiye uğratılır. Fragmantasyon (kopukluk) adı verilen bu yapı ile seyircinin hem bir oyun izlediğinin bilincinde olması, hem de bir yanılsamaya kapılarak sorgulama ve anlam üretme yetisini kaybetmemesi hedeflenir, tıpkı Brecht'in tiyatrosundaki yabancılaştırma efektinin hedeflediği gibi, seyircinin düşünebilmesi ve yaratıma dahil olması önemlidir.

Daha önce de bahsedildiği gibi parçalı metin yapısının bir getirisi olarak dilin nesneleşmesi ve diyalogların işlevlerini yitirmiş olması, ışık, ses ve harekete de anlatma işlevinin verilmesiyle dengelenir ve yazarın oyununda her uyarın anlatımın bir parçası haline gelir. Bu nedenle Beckett'in oyunları sahnelenirken metne birebir bağlılık gerektirir. Yazar sözcükler ve diğer uyarınlar arasındaki dengeli anlatımı koruyabilmek amacıyla parantez içlerinde performansa yönelik direktiflere yer verir. Bütünlük oluşturmayan konuşmalar, parçalı anlatım, ışık efektleri ve hareket planlaması birlikte değerlendirmeye alınmalı ve matematiksel bir dikkatle sahneye koyulmalıdır.

Sessizlik bu noktada devreye girer; parçalı metnin sahneye koyulması aşamasında devamlılığın sürekli kesintiye uğratıldığı yapının korunmasını isteyen yazar, sessizliğin hakim olmasını istediği bölümleri metnine ekleyerek sahneleme esnasında bu direktiflere uyulmasını bekler.

Diğer parçalı anlatıma sahip metinlerin aksine Samuel Beckett'in metinlerinde özellikle belirttiği 'sessizlik' anları, metinde karşılaşılan parçalı anlatımın sahne üzerine taşınmasını sağlayan ve yazarın oyunlarını diğer oyunlardan ayrıcalıklı kılan en önemli faktördür.

5.2.3. Godot'yu Beklerken Oyunundaki Kilit Sessizlik Noktaları

Godot'yu Beklerken, Vladimir ve Estragon'un ağacın olduğu yol kenarındaki karşılaşmaları ile başlar. Birbirlerini tanıyor olduklarını anlamakla beraber geçmişlerine dair kesin bir bilgi edinmek mümkün değildir. Metindeki ilk sessizlik anı, Vladimir'in İsa ve hırsızlar üzerine bir hikaye anlatmaya başlamasından hemen öncedir. Metindeki ani konu değişimleri ve bir olaydan başka bir olaya birden bire

geçilmesi ‘sessizlik’ anları ile denetlenir. Hikaye akışındaki bu zıplamalar sessizlik anlarının ne kadar önemli olduğunu gösterir bizlere. Vladimir ve Estragon sessizlikten beslenir, sessizliğe karşı yeni oyunlar üretirler. Sessizlik onları konuşmaya iten bir çeşit mekanizma, fiziksel bir çeşit uyaran görevi görmektedir. Bu nedenle seyirci de sessizlik anını onlar kadar duyumsamalı, onlar kadar sessizliğin kendisinden rahatsızlık duymalı ve onlarla beraber yeni bir hikayeye atladıklarında sessizliğin rahatsız edici baskısından kurtulmanın rahatlığını yaşamalıdır.

Oyun karakterlerinin görevi belirsizliklerle dolu sessizlik anlarını hikayelerle birbirine bağlamak ve bir şekilde devam edebilmeyi başarabilmek, zamanın geçmesini sağlayabilmektir, hem kendileri hem de seyirciler için. Beckett’ in yapmak istediği o boşlukla seyirciyi baş başa bırakabilmek ve seyircilerin hayal güçlerinin yardımları ile o boşlukları doldurabilmelerine imkan tanımaktır.

Sessizliğin bir çeşit uyaran görevi gördüğü İsa ve hırsızların hikayesi yine sessizliğin devreye girmesi ile son bulur.

Vladimir: Ama dördü de oradaymış. İçlerinden sadece biri kurtulan hırsızdan bahsediyor. Niye öbürlerine değil de ona inanıyoruz?

Estragon: Ona inanan kim?

Vladimir: Herkes. Bildikleri tek versiyor bu.

Estragon: Hepsi cahil birer maymun.

Yerinden güç bela kalkar, sol kulise doğru topallaya topallaya gider, durur, ellerini gözlerine siper ederek uzaklara bakar, döner, sağ kulise doğru yönelir, uzaklara bakar. Vladimir onu seyrederek, sonra gidip bir çizmeyi alır, içine bakar, çabucak yere bırakır.

Vladimir: Püff!

Yere tükürür. Estragon sahne ortasına gelir, sırtı seyirciye dönük durur.

Estragon: Ne sevimli bir yer. (Döner, sahnenin önüne kadar ilerler, yüzü seyirciye dönük durur.) Umut verici imkanlar. (Vladimir’e döner.) Haydi gidelim.

Ve artık konu tamamen değişmiştir, sanki İsa hikayesi hiç anlatılmamış gibi, sanki Vladimir ve Estragon ilk defa buldukları yerin farkına varıyormuş gibi, sanki ilk defa orada bulunuyorlarmış gibilerdir ve geçmişi olmayan iki karakter gibi şimdilerdedir.

Bu şekilde yaratılan anlamsal boşluklar, ‘sessizlik’ler, asıl gerçek olanı seyirciye aktarmak için yazarın özellikle kullandığı bir yöntemdir. Şunu söylemek

mümkündür ki yazarın metninin aslını ve hikayeyi sözcükler ya da diyaloglar değil, bu anlamsal boşluklar yani sessizlikler meydana getirir.

Birdenbire ‘şimdi’ de bitiveren Vladimir ve Estragon, buldukları yeri anlamaya çalışırlar ve neden orada olduklarının cevabını ararlar. Bay Godot’yu neden beklemeleri gerektiğini, doğru yerde bekleyip beklemediklerini ve daha ne kadar beklemeleri gerekeceğini bilemez ve cevaplarından da emin olamazlar. Belirsizliğin yaratmış olduğu çıkmaz, ikinci bir sessizlik anıyla kesintiye uğratılır. Ve sessizliğin arkasından yeni bir hikaye ve yeni bir durum bizleri beklemektedir.

Vladimir: Ne halt edeceğiz!

Estragon: Eğer dün geldiyse ve de biz burada değil idiysek, bugün gelmeyeceğinden emin olabilirsiniz.

Vladimir: Ama dün buradaymışız. Öyle dedin.

Estragon: Yanılıyor olabilirim. (Bir an) Bir dakika konuşmasak nasıl olur?

Vladimir: (zayıf). İyi olur. (Estragon yeniden tümseğe oturur. Vladimir sinirli bir tavırla sahneyi arşınlar, arada sırada uzaklara bakmak için durur. Estragon uykuya dalar. Vladimir, Estragon’ un önünde durur.) Gogo!... (Sessizlik) Gogo!... (Sessizlik) GOGO!

Estragon sıçrayarak uyanır.

Estragon: (durumunun dehşetini kavramış). Uyuyordum! (Sitem dolu.) Neden uyumama hiç izin vermezsin ki?

Vladimir: Kendimi yalnız hissettim.

Estragon: Bir rüya gördüm.

Böylece konu birden bire Estragon’un rüyasına geçmiştir. Estragon rüyasını Vladimir ile paylaşmayı istemekteyken, Vladimir’in rüyayı dinlemeye tahammülü yoktur.

Oyun sahneye koyulurken söz konusu olan disiplin, dakikalık bir dikkat üzerinden metne bağlı kalınmasını gerektirecek yöndedir. Pierre Chabert, Beckett’in oyunlarında sessizlik ve kelimeler arasında gerçek bir gerilim olduğundan söz eder. Onun deyimiyle kelimeler sessizlikten sızmakta ve tekrar sessizliğe geri dönmektedirler. Her replik sessizliğe karşı ve sessizlikle çalışan büyük bir sistemin düşünülmüş, hesaplanmış bileşenleridir. Beckett, bu mekanizmanın aksaksız çalışması için metninde ek olarak parantez içlerinde cümlelerin nasıl ve hangi hızda söylenmesi gerektiğini detaylı olarak vermektedir. ‘Bir an’, ‘bir çırpıda’, ‘duraksar’ gibi ayrıntılar bir müzik bestesinin notaları gibi belli bir ritmi meydana getirir ve metne müzikalitesini kazandırır. Yazarın oyunlarındaki bu müzikalite yine onun yazımını ayrıcalıklı kılan özelliklerden biridir.

Müzikalite ve ritm oyunun akışını bir orkestra şefi gibi yönetmektedir. Klasik metinlerde karşılaşıldığı gibi uzun diyaloglar ve kelimeler üzerinden yaratılan çatışmanın yerine Beckett'in oyunlarında çatışma ses- sessizlik ve hareket- hareketsizlik arasında kurulan mekanizmanın karşılıklı işlemesiyle sağlanır. Sessizlik anları parçalı anlatımdaki çatışmanın başlangıç ve bitiş noktalarını da göstermektedir. Sessizlik ile başlayan her yeni hikayede çatışma zirve noktasına ulaştığında yine sessizlikle son bulmaktadır.

Vladimir: KES BE!

Vladimir hızla çıkar. Estragon kalkar ve onu sahnenin kenarına kadar izler. Estragon'un bir boksörü destekleyen bir izleyiciyi çağrıştıran hareketleri. Vladimir döner, Estragon'un önünden geçer, başı önde sahneyi baştanbaşına kateder. Estragon' a doğru birkaç adım atar, durur.

Estragon: (tatlılıkla) Benimle konuşmak mı istiyordun?

(Vladimir cevap vermez. Estragon bir adım daha atar.) Söyleyeceğin bir şey mi vardı? (Sessizlik. Öne doğru bir adım atar.) Didi...

Vladimir: (dönmeden). Sana söyleyecek bir şeyim yok.

Estragon: (öne doğru bir adım atar). Kızdın mı? (Sessizlik. Öne doğru bir adım atar.) Affedersin. (Sessizlik. Öne doğru bir adım atar. Estragon bir elini Vladimir'in omzuna atar.) Hadi, Didi. (Sessizlik.) Ver elini! (Vladimir yarı döner.) Sarıl bana! (Vladimir gerginleşir.) Keçilik etme! (Vladimir yumuşar. Birbirlerine sarılırlar. Estragon geriler.) Sarımsak kokuyorsun.

Vladimir: Böbreklere iyi gelir. (Sessizlik. Estragon ağacı dikkatle süzer.) Şimdi ne yapıyoruz?

Çatışmanın, sessizliğin bir uyarıcı olarak işlev gördüğü mekanizma ile nasıl tırmanışa geçtiği ve bitiş noktasının da yine sessizlik olduğu bu bölümde açıkça kendini belli eder. Yazarın hareket planlaması ve sessizlik ile yarattığı kontrol mekanizması vasıtasıyla metnine nasıl yön verdiğini bu bölümdeki paragraf içerisini değerlendirmeye alarak fark etmek mümkündür. Her hareket kendi içinde bir döngü ve hareketsizlikle bir bütün oluşturmaktadır. Aynı zamanda her ses, her konuşma da sessizlik ile bir döngü içerisinde olup bir bütün oluşturma özelliğine sahiptir.

Önemli olan Vladimir ve Estragon'un sessizlik ile mücadelesini görünür kılmaktır. Sessizliğin üstesinden gelmek için konuştuklarını, oyunlar oynadıklarını, birbirlerine sataştıklarını bilerek yapılan okuma Beckett'in metnine doğru bakış açısıyla yaklaşılmasını sağlayacaktır.

Oyunun diğer kahramanları efendi Pozzo ve onun bir ip vasıtasıyla kontrol altında tuttuğu hizmetkârı Lucky'dir. Onların sahneye girişi de aynı mekanizma tarafından kontrol edilmekte olup ses- sessizlik, hareket ve durağanlık aynı anda ve

birbirlerine zıt olarak çalışıp gerekli gerilimi yaratırlar. Pozzo ve Luck arasındaki iletişim, Beckett'in hareket dizgeleri ve sessizlik üzerinden kurduğu mekanizmanın bariz bir örneğidir.

... Tabure! (Lucky valizi ve sepeti bırakır, ilerler, tabureyi açar, yere koyar, geri çekilir, valizi ve sepeti yeniden alır.) Daha yakına! (Lucky valizi ve sepeti yere bırakır, ilerler, taburenin yerini değiştirir, geriler, valizle sepeti yeniden alır. Pozzo oturur, kırbacın ucunu Lucky'nin göğsüne dayayarak iter.) Geriye! (Lucky geriler.) Daha geriye! (Lucky daha geriye gider.) Dur! (Lucky durur. Vladimir ile Estragon'a.) İşte bu nedenle yoluma devam etmeden önce, izninizle yanınızda biraz oyalanmak istiyorum. (Lucky'ye.) Sepet! (Lucky ilerler, seperi verir, yerine döner.) Temiz hava insanın iştahını açıyor. (Sepeti açar, bir parça tavuk ve bir şişe şarap çıkarır.) Sepet! (Lucky ilerler, sepeti alır, geriler, hareketsizleşir.) Daha geri! (Lucky geriler.) Orası. (Lucky durur.) Pis kokuyor. Nice mutlu yıllara! Şişeyi başına diker, sonra yere koyar, yemeye başlar. Sessizlik...

Pierre Chabert bütün hareketlerin, yapılan bütün jestlerin, konuşmaların hareketsizlikle birlikte hareketsizliğe karşı bir zafer niteliğinde olduğundan bahseder. Onun deyimiyle her şey hareketsizlikle kurulan ilişki üzerinden yaratılan gerilimle değer kazanmaktadır.

Bu yüzden Lucky'nin bedenindeki fiziksel kısıtlamanın özel amaçlarından biri de hareketsizliğe hizmet edecek şekilde daha üst bir gerilim yaratılmasıdır. Hareket sürekli olarak hareketsizlikle bir tezatlık oluşturmaktadır. Dakikalık bir hareket de uzamda bir olay haline gelir. Tıpkı sessizlik karşısında dile getirilen kısacık bir cümlenin kendi anlamından çok daha fazlasını ima etmesi gibi. Pozzo ve Lucky arasındaki ilişkide de fark edildiği gibi her şey önce hiçlikten, ' sessizlikten' ve ' hareketsizlikten' doğar ve hiçliğe karşı meydana geldiği için anlam kazanır. Hareket biter, söz başlar. Sessizlik olur. Söz başlar, biter, söz bittiğinde hareket başlar. Her şey birbirini tamamlayan çok ince düşünülmüş bir sistemin parçalarıdır. Bu nedenle sahneye koyulma aşamasında bu sistematığı görünür kılmak ve ona bağlı kalabilmek çok önemlidir.

Bu sessizlik anları ile yaratılan gerçek konuşma ritminin bozulması durumu kendini Pozzo'nun monoloğunda da gösterir. Vladimir ve Estragon' la konuşuyor olmasına rağmen Pozzo, aslında kendi kendine ve sessizliğe karşı konuşmaktadır. Kurduğu ilişki Vladimir ve Estragon'dan çok sessizliklelerdir.

"Pozzo: Patavatsızım tekiyim. (Kırbacına vurarak piposunu boşaltır, ayağa kalkar.) Yolcu yolunda gerek. Bu sıcak ortam için çok teşekkür ederim. (Düşünür.) Ya da gitmeden bir tane daha tütüreyim. Ne dersiniz? (Estragon ve Vladimir cevap vermez.) Tiryaki sayılmam, ara sıra içerim. Arka arkaya iki

pipo yaktığım vaki değildir, (elini kalbine götürür) çarpıntı yapar. (Sessizlik.) Nikotin yüzünden insan tedbir olsa da içine çekiyor işte. (İç geçirir.) Malum. (Sessizlik.) Ama belki siz kullanmıyorsunuz. Bildim mi? Bilemedim mi? Önemi yok. (Sessizlik.) Ama şimdi hazır ayağa kalkmışken, doğallığımı bozmadan nasıl oturmalıyım? Nasıl anlatmalı bunu- tereddüte düşmeden? (Vladimir'e.) Efendim? (Sessizlik.) Belki de bir şey söylemediniz. (Sessizlik.) Önemi yok. Hadi bakalım...
Düşünür.”

Dikkat edilirse Pozzo'nun aslında sorduğu soruların cevaplarını almak için beklemediği fark edilir. Sessizlik anları Pozzo'nun cevap beklediği anlar olmak yerine kendi kendine konuştuğu süreci kesintiye uğratmaktadır. Bu noktada konuşmanın doğal yapısına sessizlik anları ile müdahalesini görürüz Beckett'in. Duraksama noktaları doğalın dışında kullanıldığı için gerçeklik kırılmıştır. Doğal konuşma ritminin dışına çıkmış, sahnede gerçekliği yansıtmaya çalışmanın ötesinde sessizlik anlarıyla yanılısamacı sahnelemeye müdahale edilmiştir. Bu nedenle oyuncuların da role yaklaşımı olabildiğince sistematik olmalıdır. Oyuncular, klasik oyunculuk tekniklerinde kullandıkları gibi vurgu ve tonlama yapmaktan kaçınmalı ve diyalogların kendilerine has müzikalitesinin açığa çıkmasına izin verecek şekilde çalışmalıdırlar.

Vladimir ve Estragon' un gerçekliğin dışına çıkabilmek için oyun oynamaları durumuna Pozzo da hizmetkarı Lucky ile katılır. Artık zamanın nasıl geçirileceğinin yükü hepsinin omuzlarındadır.

Pozzo: (dinlememiştir). Ha doğru ya! Gece. (Başını kaldırır.) Ama lütfen kendinizi verin, yoksa hiçbir yere varamayız. (Göğe bakar.) Bakın! (Uyuklamaya başlayan Lucky hariç hepsi göğe bakar. Pozzo ipi çeker.) Göğe baksana, eşek! (Lucky göğe bakar.) Güzel, yeter. (Göğe bakmayı bırakırlar.) Ne olağanüstülüğü var? Gökyüzü olarak yani? Günün bu saatindeki her gökyüzü dilimi gibi soluk bir aydınlığı var. (Bir an.) Bu enlemdeki. (Bir an.) Hava güzelken. (Lirik.) Bir saat önce (saatine bakar, düz bir tarzda) aşağı yukarı (lirik) tepemizde (duraksar, düz bir tarzda) sabahın onundan beri (lirik) kızıl beyaz ışık sağanaklarını hiç azaltmadan boşalttıktan sonra, parlaklığını kaybedip soluklaşmakta (iki eli aşama aşama hareketsizleşir.) hep biraz daha, biraz daha solar, ta ki (dramatik bir an, birbirinden açılan iki elin geniş yatay hareketi) püff! son! artık dinlenecektir. Lakin- (elini uyarırcasına kaldırır)- Lakin bu yumuşaklık ve huzur perdesi ardında gece dört nala hücumla geçip (sesi çınlar) üzerimize atılır (parmaklarını şaklatır) paf! işte böyle! (ilhamını kaybeder) onu hiç beklemediğimiz bir anda. (Sessizlik. Hüzünle.) İşte bu rezil coğrafyada böyle olur geceler.

Uzun sessizlik.

Pozzo'nun bu tiradında kendisi, diğerleri için bir performans sergilemektedir. Beckett'in parantez içlerinde belirttiği açıklamalar açıkça göstermektedir ki burada

teatral unsurlar parodi biçiminde kullanılmış ve teatrallık kendi kendisini yok etmiştir. Pozzo'nun abartılı hareketlerinden ve 'lirik' konuşma biçiminden bu çıkarımı yapmak mümkündür. Ayrıca Pozzo'yu canlandıracak oyuncunun role yaklaşımının bu yönde olması, hareket ve ses kontrolünün metne uyum sağlayabilecek düzeyde olması ayrıca önemlidir.

Pozzo'nun şovunu sonlandıran yine sessizlik olur. Uzun süren sessizliğin ardından Pozzo, Vladimir ve Estragon'un performansı ile ilgili düşüncelerini duymak ister, ta ki bir sonraki sessizlik anına kadar.

Oyundaki bir diğer önemli nokta Lucky karakterinin fiziksel yönden kısıtlanmış ve konuşmuyor olmasıdır. Beckett'in oyunlarında karakterler bedensel bir yoksunluk ya da olumsuzluk durumu ile var olup, hareket edememe, duymakta zorluk çekme gibi özelliklere sahiptirler. Bu yoksunluklar bedeni var eder ve dramatik gerilimi arttırlar. Aynı zamanda yazar karşılıklı olarak karakterleri, fiziksel yönden birbirlerini tamamlayacakları şekilde yazar. Vladimir'in hatırlayan, huzursuz olan olması ve Estragon'un unutkan ve uyuşuk olan olması gibi Lucky de bu dengenin bir parçası olup Pozzo'yu tamamlamaktadır. Nitekim ikinci perdede Pozzo kör olduğunda, Lucky onun gözleri olurken, sağır Lucky'nin de kulakları Pozzo'dur. Lucky oyun boyunca bir kez konuşur ve monoloğu boyunca tek bir 'duraksama' ya da 'sessizlik' anı yoktur. Bu noktadaki ayrımın atlanmaması ve oyuncunun Lucky'nin monoloğunu duraksamasız söyleyebilmesi oyundaki genel mekanizmanın çalışabilmesi açısından çok önemlidir. Ayrıca sessizliğin şapkası ile olan ilişkisi ve şapkası başına koyulduktan sonra konuşma yetisini kazanıyor olması hareketin sesi doğurduğu sesin ise tekrar sessizliğe ve hareketsizliğe döndüğü mekanizmaya çok iyi bir örnektir. Pierre Chabert Beckett'in bedene tıpkı alana, objelere, ışığa ve dile olduğu gibi gerçek bir ham madde olarak yaklaştığından bahseder, değiştirilebilir, yontulabilir, şekillendirilebilir ve yapısı bozulabilir.

Beckett'in tiyatrosunda beden başkalaşım beden ve hareket, beden ve uzam, beden ve ışık, beden ve kelimeler arasındaki olası bütün ilişkilerin anlam üretebilme kapasitelerinin keşfine hizmet edecek şekilde yapısı bozuma uğratılmıştır.

Lucky'nin tiradı hareket-hareketsizlik ve söz- sessizlik arasında kurulan ilişkinin devamlılığı açısından çok önemli olup sessizliğin yer almadığı konuşması onu diğerlerine karşı işleyen bir mekanizma ve bir terazinin diğer kefesinde olup da dengeyi sağlayan vazgeçilmez bir unsur haline getirir.

Sessizliğin bir diğer işlevi tekrarlar arasındaki bağı kurmaktır.

Sessizlik

Estragon: Öyleyse baybay.

Pozzo: Baybay.

Vladimir: Baybay.

Estragon: Baybay.

Sessizlik. Kimse kımıldamaz.

Vladimir: Baybay.

Pozzo: Baybay.

Estragon: Baybay.

Sessizlik.

Pozzo: Ayrıca teşekkür ederim.

Vladimir: Asıl biz size teşekkür ederiz.

Pozzo: Lafı mı olur?

Estragon: Olmaz olur mu?

Pozzo: Yo yo.

Vladimir: Daha neler.

Estragon: Yo yo.

Sessizlik.

Pozzo: Bir türlü... (uzun bir duraksama)... gidemiyorum.

Sessizlik öyle bir mekanizmadır ki her sessizlik anında Vladimir, Estragon ve ardından Pozzo gerçeklikle yüz yüze gelirler. Gerçeklerden kaçmak için oyunlarıyla sığındıkları dünyada her sessizlik anı onları kaçırdıkları gerçekle yüzleştirir. Ve onlar için gidilecek bir yer yoktur, onların tek yapabilecekleri beklemektir. Artık sözcükler yetmez zamanı geçirmeye ya da boşlukları doldurmaya. Pozzo da gidemez, bir türlü gidemez, çünkü gidilecek bir yer yoktur. İlk perde bu durumun tekrarlanması ile son bulur.

Vladimir: Her zaman ayrılabiliriz; bizim için daha iyi olacağına inanıyorsan.

Estragon: Artık değil.

Sessizlik.

Vladimir: Doğru, artık değil.

Sessizlik.

Estragon: Eee, gidelim mi?

Vladimir: Evet, gidelim.

Kımıldamazlar.

İkinci perde Vladimir'in şarkısı ile açılır. Sessizlik anlarının devreye girmesi ile şarkısının hem tekrar ettiğini hem de her sessizlik anından sonra söyleme şeklinin değiştiğini görürüz. Aslında bu sessizlik üzerinden kurulan sistemin birebir örneğini teşkil eden bir bölümdür. Karakterler vakit geçirmek ve gerçekten uzaklaşmak için konuşmakta ve oyun oynamaktadır. Her sessizlik anı onlara zamanın geçmediğini, aslında hiçbir şeyin değişmediğini ve gerçeklerden temelli kaçmanın bir yolu olmadığını hatırlatır. Bu nedenle sessizlik anları karakterleri devam etmeye teşvik eder, oynamaya, üretmeye, zamanı geçirmeye çalışmaya, böylece de gerçeklerden uzaklaşabilmeye.

Vladimir: Damdan düştü

Çok tiz başladığı için durur, boğazını temizler, yeniden başlar:

Damdan düştü bir köpek.

Titretti kuyruğu.

Yoldan geçen bir jandarma

Aldı götürdü onu.

Mezarını kazdılar.

Mezar taşına şöyle yazdılar:

Damdan düştü bir köpek-

Durur, derin derin düşünür, yeniden başlar.

Damdan düştü bir köpek

Titretti kuyruğu.

Yoldan geçen bir jandarma

Aldı götürdü onu.

Mezarını kazdılar.

Mezarına şöyle yazdılar:

Damdan düştü bir köpek.

Durur, derin düşünür. Daha yumuşak.

Damdan düştü bir köpek.

Bir süre sessiz ve hareketsiz kalır, sonra sinirle yürümeye koyulur. (...)

Oyundaki önemli tekrarlardan biri de Vladimir ve Estragon'un 'gitmek' üzerine yaptıkları konuşmalardır. Ve hepsi bir sessizlik anından sonra gelirler. Yapılacak her şey bittiğinde, oyunlar tükendiğinde ya da üzerine konuşulacak başka bir şey kalmadığında Estragon gitmekten bahseder ve Vladimir gidemeyeceklerini çünkü Godot'yu beklediklerini hatırlatır ona.

Bazen Vladimir ve Estragon sırf oyalanabilmek ve eğlenebilmek için kelime oyunlarına başvururlar.

Estragon: Madem ki susmasını beceremiyoruz, beklerken sakın konuşmaya çalışalım.
Vladimir: Haklısın, biz tükenmeyiz.
Estragon: Düşünmeyelim diye.
Vladimir: Özrümüz var.
Estragon: İşitmeyelim diye.
Vladimir: Nedenlerimiz var.
Estragon: Bütün ölü sesleri.
Vladimir: Kanat çırpır gibi bir gürültü çıkarır.
Estragon: Yapraklar gibi.
Vladimir: Kum gibi.
Estragon: Yapraklar gibi.
Sessizlik.
Vladimir: Bir ağızdan konuşur hepsi.
Estragon: Her biri kendi kendine.
Sessizlik.
Vladimir: Fısıldarlar daha çok.
Estragon: Hışırdaşlar.
Vladimir: Mırıldanırlar.
Estragon: Hışırdaşlar.
Sessizlik.

Konuşmaları bu şekilde devam eder, ta ki söyleyecek bir şey üretemeyecek kadar tükendikleri ana kadar.

Vladimir: Tüy sesi çıkarırlar.
Estragon: Yapraklar gibi.
Vladimir: Kül gibi.
Estragon: Yapraklar gibi.
Uzun sessizlik.
Vladimir: (korkuyla). Ne olursa olsun bir şey söyle!
Estragon: Şimdi n'apıyoruz?
Vladimir: Godot'yu bekliyoruz.
Estragon: Ha!
Sessizlik.

Vladimir ve Estragon bu sahnede bir kez daha oyunlarını tüketmiş, yapacak hiçbir şey bulamadıklarında yine Godot'yu beklemenin asıl görevleri olduğunu hatırladıkları nakarat imdatlarına yetişmiştir.

Önemli olan oyun oynamaya ya da laf cambazlıklarına devam edebilmektir. Bu şekilde Vladimir ve Estragon düşünme tehlikesinden uzak kalabileceklerdir.

Vladimir: Tören maymunu!

Estragon: Teşrifatçı domuz!

Vladimir: Cümleni tamamla diyorum sana.

Estragon: Sen kendininkini tamamla!

Sessizlik. Birbirlerine doğru yürür, dururlar.

Vladimir: Hödük!

Estragon: Hah işte böyle, küfredelim birbirimize.

Dönüp birbirlerinden uzaklaşır ve karşılıklı dururlar.

Vladimir: Hödük!

Estragon: Güdük!

Vladimir: Prematüre!

Estragon: Salak!

Estragon: Davar!

Vladimir: Bok yiyen!

Estragon: (kesin bir tavırla). Eleştirmen!

Vladimir: Hiiii!

Rengi solmuş, tükenmiştir. Döner.

Estragon: Şimdi barışalım.

Vladimir: Gogo!

Estragon: Didi!

Vladimir: Gel kollarıma!

Estragon: Kollarına mı?

Vladimir: Bağrıma.

Estragon: Hadi bakalım!

Sarırlılar. Ayrılırlar. Sessizlik.

Vladimir: Eğlenirken nasıl da geçiyor zaman!

Sessizlik.

Estragon: Şimdi ne yapıyoruz?

Vladimir: Beklerken.

Estragon: Beklerken.

Sessizlik.

Vladimir: Beden hareketleri yapabiliriz.

Oyunun sonlarına doğru Vladimir ve Estragon'un çabası daha görünür hale gelir. Sessizlikle baş etmek her dakika daha güçleşmekte olup, karakterlerin oyun üretme konusundaki serilikleri yitmiş ve yaratıcılıkları körelmeye başlamıştır. Hatta Pozzo ile Lucky tekrar göründüklerinde Vladimir onları takviye birliği olarak karşılar. Vladimir: Yalnız değiliz artık, beklerken geceyi, Godot'yu beklerken... beklerken. Bütün akşam didindik durduk, yardımsız. Şimdi hepsi geride kaldı. Yarın oldu şimdiden!

Eğer onlar oynamazsa, konuşmazsa, hareket etmezse zaman geçmek bilmeyecektir ve geçmeyen her saniye onlara bir işkence gibi gelecektir ve Godot'yu beklemek her saniye daha da zor bir hale gelecektir. Ama Vladimir ve Estragon beklemek zorundadır, Godot gelmeden onlar gidemezler. Bu nedenle onların konuşmadığı, sessiz kaldığı, oyun oynamadığı, hareket etmediği her an bizler için çok önemlidir. O anlar bize akmayan, yolunda gitmeyen, kurtulmanın mümkün olmadığı her şeyi göstermektedir. Oyuncular için de çok önemlidir çünkü sahne üzerindeki gerçek çatışma sessizliğin ve hareketsizliğin ses ve hareket ile olan çatışmasıdır ve oyuncular o an'ları deneyimleyerek, o an'lara karşı oynamalıdır.

Pozzo tekrar geldiğinde görme yetisini kaybetmiş, Lucky de sağır olmuştur. Vladimir ile Estragon tek bir gecenin geçtiğinden söz etmiş olmalarına rağmen yanı başında bekledikleri ağaç da tek gecede birden yapraklara bürünmüştür. Zaman kavramına dair bu belirsizlik ve kafa karıştırıcı detaylar, ne kadar zamandır beklediklerinden emin olamayan Vladimir ve Estragon kadar seyircilerin de kafasını karıştırmaktadır. Ayrıca 'bekleme' durumunun yaratmış olduğu zamanla başa çıkabilme mücadelesi ve bu mücadelelerine sessizlik anları ile yenik düşen karakterlerin bu konuda çektiği zorluklar, zaman algısındaki bu çelişkiler ile de desteklenmektedir.

Pozzo ve Lucky ikinci kez geldiklerinde, Pozzo Lucky'ye takılarak düşer. Vladimir ile Estragon da onlara yardım etmeye çalışırlarken beceremez ve yanlarına düşerler. Ancak Vladimir ve Estragon ikilisi bu durumu dahi lehlerine kullanarak zaman geçirmeye çalışırlar. Aslında düştükleri yerden kalkmak onlar için hiç de zor olmadığı halde 'düşmüş ve kalkamıyor olma' oyununu bir süre devam ettirirler.

Estragon: Eğlenceli olur.

Vladimir: Ne eğlenceli olur?

Estragon: Başka isimler denemek, art arda. Vakit geçer, er geç doğrusunu buluruz.

Vladimir: Adı Pozzo diyorum sana.
Estragon: Anlarsız şimdi. Bakalım. (Düşünür.)Habil! Habil!
Pozzo: İmdat!
Estragon: Bir defada bildim!
Vladimir: Bu konu bıkkınlık vermeye başladı.
Estragon: Belki ötekinin adı da Kabil'dir? Kabil! Kabil!
Pozzo: İmdat!
Estragon: Bu adam bütün insanlık! (Sessizlik.) Şu küçük buluta bak.
Vladimir: (havaya bakarak). Nerede?
Estragon: Şurada, en tepede.
Vladimir: Eee? (Bir an.) Olağanüstü ne var bunda?
Sessizlik.
Estragon: İstersen başka konuya geçelim şimdi de.
Vladimir: Ben de sana bunu önerecektim.
Estragon: Ama hangi konuya?
Vladimir: Ha!
Sessizlik.
Estragon: Önce ayağa kalkalım mı?
Vladimir: Denemekte sakınca yok.
Kalkarlar.

Düştükleri yerde zamanı geçirmek için akıllarına gelen bütün olasılıkları değerlendirirler. Pozzo' nun adını tahmin etme oyunu oynarlar, bulutların seyredalarlar, birbirlerine sataşırılar ama özünde düşme oyununu olabildiğince uzun sürdürebilmektir amaçları. Sessizlik anları usulca konunun tıkanığını haber verir onlara ve değişim gereklidir, zamanı geçirebilmek için başka çözümler üretmeleri gerekir. Her sessizlik anı yeni bir oyun, yeni bir konu, yeni bir çözümü getirir ardından ve en sonunda bütün ihtimalleri tükettiklerinde Vladimir ve Estragon hiç de zorlanmadan ayağa kalkarlar.

Düştükleri bu bölüm oyundaki genel durumun bir ifadesidir; düşüp de kalkamama durumu ne kadar hizmet ediyorsa zaman geçirmeye, Godot'yu bekledikleri için bir türlü gidemeyen Vladimir ve Estragon'un yaptığı her şey de bir o kadar zaman geçirme amaçlıdır. Çünkü gidemezler, çünkü beklemek dışında hiçbir seçenekleri yoktur ve tek çare zamanın hızlıca akmasını sağlayacak oyunlara tutunmaktır.

Bazen de sessizlik anları, cevapsız bırakılan soruların cevabı niteliğindedir, ya da bir anlamda hiçbir cevabın tatmin edici olmadığı zamanlarda sözlerin yerini

almaktadır. Cevapların yetersiz olduğu durumların, sözcüklerin inandırıcılıklarını yitirdiği düğümlerin çözümü sessizlik anlarında saklıdır. Tıpkı çocuk ikinci kez sahnede belirdiğinde Vladimir ile arasındaki diyalogda görüldüğü gibi;

Çocuk: Bayım... (Vladimir döner.) Bay Albert...

Vladimir: Haydi sil baştan. (Bir an.) Beni tanımadın mı?

Çocuk: Hayır, Efendim.

Vladimir: Dün gelmemiş miydin sen?

Çocuk: Hayır, Efendim.

Vladimir: İlk defa mı geliyorsun?

Çocuk: Evet, Efendim.

Sessizlik.

Vladimir: Bay Godot' dan mesaj getirdin?

Çocuk: Evet, Efendim.

Vladimir: Bu akşam gelmeyecek.

Çocuk: Öyle, Efendim.

Vladimir: Ama yarın gelecek.

Çocuk: Evet, Efendim.

Vladimir: Kesinlikle!

Çocuk: Evet, Efendim.

Sessizlik.

Vladimir: Kimseyle karşılaştın mı?

Çocuk: Hayır, Efendim.

Vladimir: İki... (duraksar)... adamla?

Çocuk: Hiç kimseyi görmedim Efendim.

Sessizlik.

Vladimir: Ne iş yapar bu Bay Godot? (Sessizlik.) Duydun mu?

Çocuk: Evet, Efendim.

Vladimir: Eeee?

Çocuk: Hiçbir şey yapmaz, Efendim.

Sessizlik.

Vladimir: Kardeşin nasıl?

Çocuk: Hasta, Efendim.

Vladimir: Belki de dün gelen oydu.

Çocuk: Bilmiyorum, Efendim.

Sessizlik.

Vladimir: Sakalı var mı Bay Godot'nun?

Çocuk: Evet, Efendim.

Vladimir: Sarı mı... (duraksar)... yoksa siyah mı?

Çocuk: Galiba beyaz, Efendim.

Sessizlik.

Vladimir: İsa bize acısın.

Vladimir bu noktada tüm sabrını yitirmiştir.

Çocuk: Bay Godot'ya ne diyeyim, Efendim?

Vladimir: Ona de ki... (duraksar)... ona bizi gördüğünü ve ... (duraksar)... bizi gördüğünü söylersin. (Bir an. Vladimir ilerler, Çocuk geri çekilir. Vladimir durur, Çocuk durur. Birdenbire şiddetle.) Beni gördüğünden eminsin değil mi, söyle bana, yarın gelip beni hiç görmediğini söylemeyeceksin değil mi? Sessizlik. Vladimir öne doğru aniden bir hamle yapar. Çocuk ok gibi kaçıp gider. Sessizlik.

Zaman geçmiş, oyunlar oynanmış, sabırlar tükenmiş ama Vladimir ve Estragon'un durumlarında hiçbir değişiklik olmamıştır. Onların yapması gereken yarın da yine aynı yerde hazır olup, Godot'un gelmesini beklemektir. Oyunun başında da akıllarından geçtiği gibi tekrar kendilerini asmanın iyi bir fikir olduğuna karar verirler. Ancak ellerinde işe yarar hiçbir şey yoktur. Estragon'un kemeri bile sağlamlığını ölçmeye kalktıklarında kopar ve ellerinde kalır. Onlar da kendilerini asma işini yarına ertelerler, yarın Godot'yu Beklerken yeterince vakitleri olacaktır. Gitmeye karar verirler. Kımıldamazlar.

Her şey başladığı noktaya dönmüş ses, sessizliğe karışmış bütün hareketler hareketsizliğe devinmiş, enerji çıktığı noktaya tekrar dönmüş, çatışma tamamlanmış, oyunun bütün dengesini sağlayan ana mekanizma işlevini yerine getirmiştir.

6. TARTIŞMA

Yapılan bu çalışmada Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* isimli oyunu üzerinden sessizlik noktaları incelenerek, yazarın oyunlarına neden sessizliği dahil ettiği sorusuna cevap aranmıştır. Özellikle metnin sahneye koyulması aşamasında kaybolan sessizlik anlarının varlığı sorgulanmış ve metne birebir bağlılığın anlamı nasıl genişletebileceğinin ihtimalleri üzerine düşünülmüştür.

Araştırma sürecinde iki farklı yönetmenden *Godot'yu Beklerken* oyunu izlenerek sessizliğin yönetmenler tarafından nasıl değerlendirildiği ve oyuncular tarafından nasıl kullanıldığı gözlemlenmiştir.

6.1. Michal Dočekal Tarafından Sahneye Koyulan *Godot'yu Beklerken*

İlk izlenen, 15.01.2015 tarihinde Prag Ulusal Tiyatrosu'nda sahnelenen ve Michal Dočekal tarafından yönetilen oyundur. Modern bir dünyada Vladimir ve Estragon ile karşılaşırız. İki bir otobüs durağındadır. Otobüs durağına reklam amaçlı asılmış ve üzerinde yaprakları dökülmüş bir ağaç resminin bulunduğu afişin yanında durmakta, ellerinde otostop çekmek için kullandıkları ve üzerinde *Godot* yazan bir karton ile yüzleri seyircilere ve önlerinden geçen otobana dönük, beklemektedirler.

Her şeyin oyun oynamak ve zaman geçirmek üzerine kurulu olduğu metin göz önüne alındığında Vladimir'in sahneye girdiğinde seyircilere bakarak selam vermesi ve Estragon'un ayakkabısından rahatsız olduğu için topallayarak giriş yapması ve bunu oyun süresince bazı zamanlar unutup bazı zamanlar tekrar hatırlaması hem oyun içinde oyun yapısına hem de gerçek mekanı sahne olan oyunun geneli için oldukça uygun buluşlardır.

Oyunun bir bölümünde tuvaleti gelen Vladimir sahne dışına koşturarak seyircilerin bulunduğu bölümü geçer ve tuvalet arar ancak prostat problemi olduğu için tuvalet sıkıntısı tekrarlandıkça sahnenin arka bölümünü tuvalet olarak kullanmayı tercih eder. Vladimir'in sabırsızlığının bir sebebi de prostat problemi olarak gösterilmiştir.

Pozzo ve Lucky ilk kez göründüklerinde onların varlıklarını birbirlerine bağlı kılan mekanizmayı seçmek zordur. Hareketlerindeki gelişigüzellik aralarındaki ilişkinin okunmasına engel olmaktadır.

İkinci perdeye geçildiğinde, reklam panosundaki resim değişmiş ve yerine yaprakları açmış bir ağaç resmi koyulmuştur. Otobüs durağının önünden geçen yolda da çalışma vardır ve her tarafa uyarı levhaları koyulmuştur. Pozzo ve Lucky tekrar sahneye girdiklerinde henüz katılaşmamış çimentonun içine düştükleri için hareket edemez ve Vladimir ile Estragon'un onları kurtarmasını beklerler.

Oyunla ilgili genel olarak dikkat çeken bu ayrıntılar göz önüne alındığında aşırı gerçekçi bir bakış açısıyla sahneye koyulduğu, bunun da yazarın gizemli dünyasına ve anlam boşluklarıyla dolu metnine hizmet etmediği görülür. Oyun oynadıklarının bilindiği iki karakterin sahne üzerinde olduklarının farkında olmaları ve seyircilerle iletişim kurlmaları, Estragon'un topallamayı unutarak rolden çıkması iyi bir çıkış noktası olsa da, ana amaçları zaman geçirmek olan karakterlerin çimentoya saplandıkları için gidemiyor olmaları durumu oyunun ana mekanizmasını bozar. Çünkü Vladimir ve Estragon Godot'yu bekleme gerektikleri için gidemezler, onun kim olduğunu, ne olduğunu tam olarak bilemeseler de, onu neden bekledikleri konusunda kafaları karışık da olsa, onları tutan tek şey bir türlü gelmeyen Godot'tur. Bu nedenle oyunun bu kadar gerçek bir platforma taşınması, Vladimir ve Estragon'un gidemiyor olmaları durumuna başka sebepler üretilmesi ve gerçekçi bir sahne tasarımı metnin ifade gücünü kısıtlamakta ve Beckett'in dünyasının dışına çıkmaktadır.

Yazarın bilinçli olarak belirsiz bıraktığı noktaların, yönetmen tarafından doldurulması, seyircilerin bakış açısını daraltmakta ve metnin çok sesli yapısına zarar vermektedir.

Ayrıca oyuncuların 'sessizlik' üzerinden yaratılan gerilim ile kontrol edildikleri, sessizliğe karşı konuştukları, sessizliği yenmek adına oyun oynadıkları, sessizlik ve hareketsizliğin her şeyin başlangıcı ve aynı zamanda bitişi olduğu kabul edilirse, Prag'da sahnelenen oyunda bu mekanizmanın tamamen göz ardı edildiği, oyuncuların kendi güncel konuşma ritimlerini korudukları, bu sebeple de oyunun müzikalitesini ne yazık ki kaybettiğini söylemek mümkündür.

Vladimir ve Estragon'un zaman geçirmeyi keyifli hale getirmek için oyun oynadıkları gerçeği göz ardı edilmiştir. Sessizlik anlarının es geçilmesi, onların zamana karşı verdikleri savaşı görünmez kılmış ve oyun üretmelerini amaçsızlaştırmıştır.

Bunların yanı sıra Vladimir'in prostat sorunu nedeniyle sahne dışına çıkarak seyircilerin arasında tuvalet araması, oyunun sunduğu gizemli ve kendince sınırları olan atmosferin bozulmasına neden olur. Neticede perde aralarında bile gitmeye karar verdikleri halde Vladimir ve Estragon sahneden ayrılmadıkları için sahne, nedenleri çok net verilmemiş ayrıntılar tarafından çizili, izole bir alan sunmaktadır izleyiciye. Oysa ki Vladimir bu sınırları aşarak o izole edilmiş alanın dengelerinin bozulmasına sebep olur.

6.2. Şahika Tekand Tarafından Sahneye Koyulan Godot'yu Beklerken

03.05.2016'da Şahika Tekand'ın yönetmenliğinde Uluslararası Tiyatro Festivali'nin açılış oyunu olarak sahnelenen Godot'yu Beklerken ise diğerinin aksine çok daha sade, çok daha gizemli ve metne oldukça bağlı bir oyun olarak dikkatleri çeker.

Oyuncuların hepsinde görülen fiziksel hareketlerin temizliği, konuşmaların metne uygun biçimde güncel ritimden farklı olarak çalışılmış olması, mekan tasarımında birebir yazarın direktiflerine uyulmasıyla seyircinin hayal gücünün devreye girmesine müsaade edecek yapının korunmuş olması oyunun metninde olan anlam boşluklarının sahne üzerine de taşınabilmesine ve seyircinin edilgen konumundan etken konuma getirilmesine hizmet eder.

Vladimir'in Godot'yu hangi gün beklemeleri gerektiğini yazmış olduğu kağıdı aradığı sahnede, Vladimir ceplerini karıştırırken bir dolu ıvır zıvırla karşılaşır ve dikkati bulduklarına kayarak cebinden çıkanlarla oynamaya başlar. Bir süre cebini neden karıştırmaya başladığını unutmuş şekilde bulduklarıyla oynayarak zaman geçirir. Tıpkı oyunun geneline bakıldığında Vladimir ve Estragon'un beklemek durumunun yarattığı hislerden kurtulmak adına oyun oynamaları, Estragon'un ara ara gitmeyi teklif ettiği ama Vladimir'in ona Godot'yu bekledikleri için gidemeyeceklerini hatırlatıyor olması gibi bu kısa sahne oyunun genelinin ufak bir örneğidir.

Pozzo ve Lucky arasındaki ilişki özellikle Pozzo'yu canlandıran oyuncunun fiziksel disiplini sayesinde oldukça açık biçimde gözlenmektedir. Pozzo'nun komutları, Lucky'nin eylemleri, Pozzo'nun yeniden bir komut vermesi, kendi pozisyonunu aldığı ve Lucky'den başka bir arzusu kalmadığında Lucky'yi serbest bırakması ile Lucky'nin bir sonraki emre kadar bekleme pozisyonunu alması tek bir pürüz yaşanmayan, oldukça kontrollü bir alışveriş halini almıştır.

İkinci perde Vladimir'in şarkı söylemesiyle açılır. Araya giren her sessizlik anından sonra Vladimir şarkıyı tekrar baştan alır. Tekand'ın sahnelemesinde Vladimir'i canlandıran oyuncu bu bölümde şarkıya her yeni başladığında farklı bir ritim ve farklı bir hareket ile başlar. Bu buluş, Vladimir'in Estragon gelene kadar zaman geçirmeye çalıştığını ve bekleme durumunu katlanılır kılabilmek adına oyun oynamakta olduğunu açıkça göstermektedir. Bu bölümde Vladimir ile Estragon üzerinden gösterilen beklerken oyun oynayarak zaman geçirme çabası, Godot'yu bekleyen Vladimir ve Estragon'un çabalarının bir örneği niteliğindedir ve bu sahnedeki durum ile oyunun genelinde yaşanan aslında aynı türden bir bekleyişi ifade etmektedir. Bu küçük sahnede bu kadar net bir şekilde bekleme durumunun bir getirisi olarak karakterlerin oyun oynadıklarının aktarılabilmesi, seyirciye oyunun genel işleyişini çözebilmek adına önemli ipuçları sunmaktadır.

Hareket etmekte güçlük çeken Lucky'nin enerjik dansı, Pozzo'nun düştüğü yerden tek başına kalkamıyor olmasına rağmen çevik hareketlerle, neredeyse şınav çeker pozisyonda yardım çağrısında bulunması, oyunun gerçeklikten uzak atmosferine birebir uyum sağlamaktadır.

Vladimir ve Estragon Godot'yu bekledikleri için o gelene kadar buldukları yerden ayrılmamalıdır. Onları ağacın çevresinden uzaklaşmaktan alıkoyanın oyun metnine bakıldığında bu sebep olduğu aşıkardır. Ancak Tekand'ın sahneye koyduğu oyunda Vladimir ve Estragon ne zaman sahne dışına kaçmaya yeltenseler ya da kulise doğru yönelseler görünmeyen bir güç tarafından sahneye fırlatılırlar. Oysa Beckett'in yazdığı metinde böyle bir direktife yer verilmemiştir. Bu şekilde bir yorum ister istemez bekleme durumu üzerinden yükseltilebilir tansiyonun düşmesine neden olmuş ve dikkatleri karakterlerin sahneyi terk etmelerine izin vermeyen güç üstünde toplayarak bu gücün kim ya da ne olduğuna dair izleyiciyi kuşkuya düşürmüştür.

Vladimir, Estragon ve hatta Pozzo ile Lucky, Beckett'in kendi metninde ayrıcalıklı olarak kurguladığı üzere sessizlik ve hareketsizliğin yaratmış olduğu gerilim üzerinden, o gerilime karşı oynamaktadır. Oyuncuları harekete geçiren itici gücün sessizliğin rahatsız edici hale gelmesi ve hareket kısıtlamasının üzerlerinde yaratmış olduğu baskı olduğu düşünüldüğünde Tekand'ın sahnelemesinde bir fark dikkatleri çeker. Işık ve ses efektlerinin üzerinden kurulan bir mekanizma yaratmıştır Tekand. Sessizlik oyunda var olmasına rağmen, karakterleri konuşmaya iten sessizlik değil, o anlarda devreye giren ses ve ışık efektleridir. Çünkü sessizlik anlarının hemen ardından sahnenin arka kısmında yer alan perdeye ışık yansıtılır ve aynı anda salona

bir gong sesi verilir. Gong sesini duyan ve ışığı fark eden oyuncular birden konuşmaya başlar ve yarım kalan eylemlerini tamamlarlar. Bu ışık ve ses efektleri yer yer diyalogları dahi kesintiye uğratmaktadır, tıpkı sessizliğin yapması gerektiği gibi. Tekand'ın sahneye koyduğu oyunda sessizliğin kontrol etmesi gereken mekanizmayı daha çok ışık ve ses efektleri kontrol etmektedir. Bu sebeple sessizlik görevini yeterince yerine getiremediği gibi ışık ve ses efektleri ile kıyaslandığında da ikinci planda kalmaktadır. Işığın ve gong sesinin böyle bir kontrol mekanizması oluşturması ise ister istemez seyirciye dışardan bir gücün bütün oyunu yönettiğini düşündürür. Yöneten her ne ya da her kim ise oyunun bütün gidişatına hakim ve sahnedeki her şeyden üstün bir güç olduğu izlenimi yaratılmıştır. Oysa Beckett'in yazınında sessizlik, oyuncularla ve aynı zamanda karakterlerle birlikte, seyirciye sahne üzerinde olanlardan daha üst bir güç olduğunu düşündürmeden, sahnenin dengesini sağlayan eş bir unsur olarak var olmakta, oyuncuların öz kontrollerini sağlayabildikleri mekanizmayı oluşturmaktadır.

7. SONUÇ

Toplumlar yüzyıllar içerisinde gerek siyasi tutumları, gerek yönetim şekilleri, gerek sınıf ayrımları itibariyle değişime uğramış, yaşanan her problem ise toplumların gelişimine vesile olmuştur. Değişime uğrayan değerler birey haklarını ve bireyin toplum içindeki konumunu da değiştirirken konusu insan olan sanat da bu değişimlerden doğal olarak etkilenmiştir.

Kapitalizmin egemen olduğu bir toplum yapısında zenginleşen burjuva sınıfının elinde, özünde hayatı ve insanı konu edinen sanatın, burjuva gösterişinin maşası haline gelmesi sonucu hayatla olan bağlarının kopması ve eleştiri gücünü yitirmesi bir kriz ortamı doğurmuştur. Üstüne üstlük yaşanan dünya savaşları insanlığın üzerine büyük bir karanlık gibi çökmüş, hayatla bağlarını koparmış olan sanatın gerçekliği yansıtabilmesinin büyük bir problem haline gelişine de tetiklemiştir. Gerçekliğin aktarımının bir sorun haline geldiği ve gerçekliğin bir yanılması yaratmanın gerçeği ifade edemeyeceğinin düşünüldüğü dönemlerde yaşanan insanlık krizi sanat ve hayat arasındaki uçurumun büyümesinde sebep olmuştur.

Avangard akımlar ile santçuların hayatı ve gerçekleri ifade edebilmek üzerine giriştikleri biçim arayışları, o dönemleri yaşayan, savaş ortamında bizzat insanlığın çöküşüne tanıklık eden Beckett'in yazını da etkilemiştir.

Kelimelerin gerçeği ifade etmek konusundaki yetersizliğine inanan ve sözcüklerin kısıtlayıcı anlatımından kurtulmak isteyen yazar ise 'sessizlik' üzerinden, yazılmayanların, söylenmeyenlerin gerçeği anlatabildiği özgün bir dil oluşturmuştur. Hatta öyle ki bu dil, tek bir gerçeği dayatan değil, bireysel algıların doğrultusunda birden fazla gerçeğin aynı anda ifadesini mümkün kılacak şekilde de zengindir.

Sahnelenen oyunlar, taranan kaynaklar ve yazarın kendi açıklamalarının ışığında bu araştırma ile ortaya çıkan Samuel Beckett'in oyunlarının sahneye koyulurken parantez içi direktiflere birebir itaat edilmesinin ve ayrıca oyuncuların sessizlik ve hareketsizlik üzerinden yaratılan bir gerilimle çalışma pratiği geliştirmelerinin Beckett'in yazını için gerekli olduğudur.

Dadaizm ile kelimelerin düşünsel boyutlarının sınırlarının araştırılmaya başlanmış olmasıyla birlikte bu yolda ilerleyen bir yazar olarak Samuel Beckett'in sırf

dili sadeleştirebilmek adına ana dili yerine Fransızca kaleme aldığı metinlerine ve sözcüklerin önemini yitirdiği tiyatrosuna söz odaklı bir yaklaşım, yazarın metinlerinin zenginliğinin kaybolmasına ve onun metinlerine özgü ritim ve melodinin yitirilmesine neden olarak oyunlarını sıradanlaştıracaktır.

Araştırma sonucu varılan nokta; dramatik metinlerde dilin nesnelliğine yapılan vurgunun korunmasının zor olması ve tiyatronun temsil estetiğine dayanıp oyunculara bağlı olarak aktarılması durumunun Beckett'in tiyatro oyunlarında özellikle sessizlik anlarını belirtme ihtiyacı duymasına sebep olduğudur. Beckett metnindeki kopukluğu (süreksizlik) sahne üzerinde de korumak amacıyla oyunlarına 'sessizlik' anlarını eklemiş ve parantez içi direktifleri ile oyuncunun role yaklaşımına müdahale etmek istemiştir. Bu şekilde oyuncular rollerini sessizlik anlarını dikkate alarak okuduklarında geleneksel yaklaşımın dışına çıkabilecek ve oyunlarda öznel bir konuşma ritmi yakalanabilecektir. Ritmin, melodinin ve sessizliğin varlığı ise seyircinin gözleri önünde bir yanılsama yaratılmasına engel olacak ve gerçekliğin bireysel algılar tarafından alımlayıcının zihninde şekillenebilmesi için gerekli koşulları yaratabilecektir. Bu durum ancak ve ancak Beckett'in istediği anlam boşluklarının sahneleme esnasında da korunması ile mümkündür.

Eğer yazarın oyunları, sessizlik gözetilmeden sahneye koyulursa yazarın oyunlarının herhangi bir metinden farkı kalmayacağı gibi oyunlar ifade etme amacıyla yazılmış oldukları anlamı da kaybedeceklerdir. Önemli olan sessizliğin rolünün bilincinde olarak, ona sahneyi dengeleyen ve oyun metnini tamamlayan bir unsur olarak yaklaşarak, oyunların sahneye koyulma aşamasında oyuncu ve yönetmenlerin bu disiplin üzerinden çalışabilmelerinin eserlerin anlattıklarının aktarılabilmesi açısından şart olduğudur.

8. KAYNAKLAR

- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. B. Gülmez (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A. (2006). Sanat ve Eleştiri. *Modernliğin Sınırında Sanat--Eleştiri, Özerklik, Siyaset, MÜGSF, İstanbul*.
- Baudrillard, J. Gen, E. & Ergüden, I. (2011). *Sanat komplosu: yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beckett, S. (1993). *Tüm Kısa Oyunları*. A. Göktürk ve G. Turan ve Ş. Aydın ve U. Ün ve Ş. Erol ve L. Mollamustafaoğlu ve M. Küpüşoğlu (Çev.). İstanbul: Mitos Yayınları
- Beckett, S. (2007). *Oyun Sonu*. G. Erkal (Çev.). İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.
- Beckett, S. (2010). *Godot'yu Beklerken*. (3.Baskı).U. Ün ve T. Günersel (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Beşe, A. (2013). 1960 Amerikan Tiyatro Grupları ve Postmodern Sahne Dili. *Humanitas*, 1, 51-58.
- Bilgil, S. (2013). *Samuel Beckett'in Tiyatro Oyunlarında Fiziksel Kısıtlanmışlık Üzerinden Performatif Unsurların İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bürger, P. (2012). Avangard Kuramı. E. Özbek (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü*. (2. Baskı). S. Gürses (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri*. E. Buğlalılar ve B. Yıldırım (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın Limited Şirketi.
- Chabert, P. (1982). The Body in Beckett Theater. *Journal of Beckett Studies*, (8), 23-28.
- Cohn, R. (Ed.). (1967). *Casebook on Waiting for Godot/ The Impact of Beckett's Modern Classic: Reviews, Reflections & Interpretations*. New York: Grove Press.
- Çakmak, B. (2012). Absürd tiyatrodaki "oyun" kavramı ve Samuel Beckett'in oyun sonu ile Jean Genet'in Balkon adlı oyunlarına yönelik karşılaştırmalı bir inceleme. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 34(34), 045-071.
- Çelik, S. K. (2003). Modern sonrasında dramatik metinler Dramatic Texts in Postmodern Period. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15(15).

- Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro*. G. Siper (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- EZİCİ, T. (2007). Pozitif Yoldan Negatif Yola: Beckett Dramaturjisinde İndirgemeci ve Analitik Stratejiler /From Via Positivus To Via Negativus: The Reductionist and Analytical Strategies in Beckettian Dramatu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 23(23).
- Foucault, (1996). *Kelimeler ve Şeyler*.(3. Baskı). M. Ali Kılıçbay (Çev.).İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü*. B. Güçbilmez (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gümüş, H. (1986). Maurice Maeterlinck: Aşk ve Ölüm Tiyatrosu. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (3), 101-123.
- Huizinga, J. (2013). *Homo Ludens*. (4. Basım). M. Ali Kılıçbay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro*. (2. Baskı). B. Güçbilmez ve A. V. Kahraman (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- İlhan, M. E. (2015). Folklorik Bağlamda Anlatı: Gelenek, Dil ve Yorum. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4, 738-747.
- Juliet, C. (2000). *Samuel Beckett ile Görüşmeler*. S. Rifat (Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.
- Karaca, E. (2011). *Oluş Sahnesi: Beckett*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KOCAMAN, Ş. (2007). Beklenen Ve Uğurlanan Godot'lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett Godot'yu Beklerken Ferhan Şensoy Güle Güle Godot. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1).
- Nietzsche, F. (2003). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. M. Tüzel. (Çev.).İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Özot, G. S. (2012). POSTMODERN ROMAN'DA ANLATICI, ZAMAN VE MEKÂN YAPISI. *Electronic Turkish Studies*, 7(3).
- Prof. Dr. Aktulum, K. (2008). Parçalılık/ Süreksizlik/ Kopukluk. *Art-e Sanat Dergisi*, 1, 1-14.
- Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, 337-345.
- Şengül, E. (2013). ANTI-VISUAL EXPERIENCE AND ANTI-AESTHETIC PLEASURE IN LINGUISTIC CONCEPTUALISM: JOSEPH KOSUTH. *İdil Dergisi*, 2(8), 1-13.
- Şevki, A. (2009). *Edebiyat ve Yorum*. Ankara: H@vuz Yayınları.
- Yüksel, A. (2007). İbsen'den Beckett'e: Yıkım Öncesi Ve Sonrası From ibsen to Beckett: Before and After THE Catastrophe. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*,23(23).