

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SEMBOİLİST TİYATRO-MAETERLINCK VE
DAVETSİZ GELEN ADLI OYUNUN DRAMATURJİK
ÇALIŞMASI İLE YAZARIN SAHNE DIŞINA BAKIŞI

Yüksek Lisans Tezi

CEVAHİR BURAK YALÇIN

İSTANBUL, 2017

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İLERİ OYUNCULUK

**SEMBOList TİYATRO-MAETERLINCK VE
DAVETSİZ GELEN ADLI OYUNUN DRAMATURJİK
ÇALIŞMASI İLE YAZARIN SAHNE DIŞINA BAKIŞI**

Yüksek Lisans Tezi

CEVAHİR BURAK YALÇIN

Tez Danışmanı: Ali DÜŞENKALKAR

İSTANBUL, 2017

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLERİ OYUNCULUK

Tezin Adı: Sembolist Tiyatro-Maeterlinck ve Daversiz Gelen Adlı Oyunun Dramaturjik Çalışması İle Yazarın Sahne Dışına Bakışı

Öğrencinin Adı Soyadı: Cevahir Burak Yalçın

Tez Savunma Tarihi:

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

Yrd. Doç Dr. Burak Küntay

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

Ali Düşenkalkar

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

Jüri Üyeleri

TEŞEKKÜR

Çalıőmalarıma ve görüőlerime inanan ve böylece bu çalıőmayı mümkün kılan sayın hocam Ali Düőenkalkkar'a, sonsuz destek ve güvenleriyle hep yanımda olan sevgili kardeőlerim Cihangir Ç. Yalçın ve Yasemin Y. Yalçın'a sonsuz teőekkürlerimle.

Ayrıca en karanlık zamanlarda bile yüreğindeki ışığın sönmesine izin vermeyen ve titrek bir mum alevi gibi narin fakat kararlı bir şekilde çevresini aydınlatmaktan geri kalmayan, her zaman yanımda olan dostum Serkan Karabayır'a... Onsuz mümkün olmazdı.

Cevahir Burak Yalçın

Ocak 2017

ÖZET

SEMBOLİST TİYATRO- MATERLINCK VE DAVETSİZ GELEN ADLI OYUNUN DRAMATURJİK ÇALIŞMASI İLE YAZARIN SAHNE DIŞINA BAKIŞI

Cevahir Burak Yalçın

İleri Oyunculuk

Tez Danışmanı: Ali Düşenkalkar

Ocak 2017, 35 Sayfa

Bu çalışma, Sembolist Tiyatro ve içinden geçtiği tarihsel süreç hakkında, dönemin sembolist yazarları vasıtasıyla yapılan bir değerlendirme niteliğindedir. Dönem yazarlarından Maurice Maeterlinck'in, Davetsiz Gelen adlı oyununa dair dramaturjik çalışma ile birlikte yazarın bu oyunda sahne dışını nasıl ele aldığı ve oyuna dahil ettiği incelenmektedir. Ayrıca sahne dışının muhtevası konusunda yazarın aktarmak istediklerine açıklamalar getirilmeye çalışılmış ve bu açıklamalar doğrultusunda oyunun sahne çalışması yapılmıştır. Böylece sembolist tiyatro dönemseller olarak ele alınmış, var oluş sürecinde etkili olan yazarlar çalışmalarıyla birlikte değerlendirilmiş ve sahne çalışması ile birlikte Davetsiz Gelen adlı oyunun sembolizme ve sembolist anlatıma katkıları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Maurice Maeterlinck, Sembolist Tiyatro, Davetsiz Gelen.

ABSTRACT

SYMBOLIST THEATRE- MAETERLINCK, DRAMATURGICAL WORK OF THE INTRUDER AND AUTHOR'S POINT OF VIEW ON OFF-STAGE ISSUE

Cevahir Burak Yalçın

Advanced Acting

Thesis Supervisor: Ali Düşenkalkar

January 2017, 35 Pages

This study is an assessment on the subject of the Symbolist Theatre and its historical period through the symbolist writers of the era. One of the writers of the period -Maeterlinck is studied and his work- The Intruder is dramaturgically analyzed and writer's approach to off-stage and involving it to the play is examined. Explanations made on writer's opinion for off-stage's contents and within that, suggestions revealed for stage work of the play. By this way symbolist theatre periodically contextualized, writers -who constructed the movement- judged by their works and contributions of The Intruder's to symbolism and the symbolist theatre is studied by the stage work of the play.

Key Words: Maurice Maeterlinck, Symbolist Theatre, The Intruder

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	1
2. SEMBOLİST TİYATRO	3
2.1 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM	5
2.2 HENRIK IBSEN	8
3. MAURICE MAETERLINCK	11
3.1 MAETERLINCK VE SEMBOLİZM	14
3.2 SAHNE DIŞI.....	15
4. DRAMATURJİK ÇALIŞMA	18
4.1 OYUNUN DRAMATURJİK YAPISI	18
4.2 OYUNUN KONUSU	19
4.3 OYUNUN GEÇTİĞİ DÖNEM	20
4.4 KARAKTER ANALİZİ	21
4.4.1 Büyükbaba.....	22

4.4.2	Paul.....	23
4.4.3	Üç Kız Kardeş.....	23
4.4.4	Oliver.....	24
4.4.5	Hizmetçi.....	24
4.5	SAHNE ÇALIŞMASI.....	25
5.	SONUÇ.....	27
	KAYNAKÇA.....	30
	EKLER.....	33

1. GİRİŞ

Sanat, tarih boyunca onu yorumlayanların bakış açısına göre şekillenmiştir. Değişik görüşler sanatın, yaratıcısının elinde onlarca değişik ifade olanağı kazanmasını sağladı. Bu çalışmada; XIX. yüzyıl sonlarına doğru dram sanatında, -Fransa ve çevresinden hareketle vücut bulan-sembolist bakış açısı üstüne değerlendirmeler bulunmakta, -ünlü sembolist yazar- Maurice Maeterlinck ve başarılı çalışması Davetsiz Gelen’de sahne ve sahne dışının, Maeterlinck ve onun dünya görüşü dahilinde nasıl işlendiği konu edilmektedir.

Sembolist Tiyatronun Fransa’daki ilk temsilcilerinden Villiers de L’Isle Adam’ın kaleme aldığı oyunların aksine Maeterlinck tarafından yazılan oyunlar bir bakıma, oyunun sahneye konabilmesi için gerekli veriden yoksun gibi görünür. Maeterlinck henüz oyun çalışmalarına başlamadan daha önce kaleme alınan ve Villiers’in kendi sembolizmini en iyi yansıttığı oyunlar olan The Revolt ve The Escape adlı oyunlarda oyuncunun kullanması gereken ses tonundan- duyguya, yönelimden- harekete kadar sahnede sergileyeceği her şey tanımlanmıştır. Davetsiz Gelen adlı oyun için böylesi bir durum söz konusu değildir. Bu oyunda, sözde yapılan tasarruf aksiyonda daha ileriye taşınmış gibidir. Oldukça genel ve göreceli sınırlar çizilir onların aksiyonuna. Bu sınırlar da hareketten çok hissiyat odaklı ilerler. Ürperme, kararsızlık, korku en çok yazılan parantez içleri olurken yazarın diğer en çok talep ettiği şey sessizlik olmaktadır. Kısa süreli sessizlikler oyunda büyük yer tutar. Hali hazırda sahne üstündeki trafiğin en aza indirildiği bu oyunda dramatik çatışma sahnedeki oyuncular arasında değil, sahne ve sahne dışı arasında yükselmektedir. Oyun boyunca varlığının tanımlanmasında değişik ses efektlerine başvuru ölüm, sahnede cismani bir görünüm kazanamasa da seyirci üstünde gözle görülür bir etki bırakmaktadır. Bu etkiyi sivrilten en önemli unsur da dikkatleri her seferinde sahne dışına dolayısıyla ölüme çeken büyükbaba figürüdür.

Maurice Maeterlinck’in oyunculuk üstüne görüşlerinin temeli, abartılı ve ağdalı oyunculuk karşıtlığı üstünde şekillenir. Yazdığı karakterler naif tiplerdir ve abartılı oyunculuk seyircinin dikkatini daha farklı yönlere çekebilir. Sahne çalışmasında oyuncuların abartılı

oyunculuklar istemez Maeterlinck. Onun karakterleri kadere hükmetme gücünden yoksundurlar. Çevrelerinde gelişen olaylara karşı etkisizdirler. Girdaba yakalanmış bir kayık gibi anaforun içine doğru çekilmektedirler adeta. Küreklerini denize düşürmüşlerdir ve yüzme bildikleri de söylenemez. Daha iyisini umut etmekten daha fazlası gelmez ellerinden. Umut eder ve beklerler. Fakat her seferinde kader çarkının dişlileri arasında ezilmeye mahkumdurlar.



2. SEMBOLİST TİYATRO

“Kelimelerin ta kendisi birer sembol değildir de nedir?”

Arthur Symons

Sembolizm, 19. yy sonlarında, Avrupa’da ortaya çıkmış, özellikle Fransa ve çevresinden hareketle Rusya’ya ve hatta Amerika’ya ve Japonya’ya değin etki alanını genişletmiş bir sanat akımıdır. Çoğu yorumcunun sembolizmi bir dönem olarak kabul etmemesinin sebeplerinden olan kısa ömrü; etki alanı ile bu alana dağılma süreci göz önünde bulundurulduğunda iddia edilenden daha uzun ve etkin bir tarihsel sürece işaret eder (Braun 2013, s. 43). Realizmden hareketle sürrealizme ve oradan da absürd tiyatroya kadar geçen süreç birbiriyle çok iç içe ve çoğu zaman girift bir şekilde var olmuştur. Her biri bir diğerini etkileyen, kendinden sonrakine kapı açan, yol gösteren veya arkasında ekmek kırıntıları bırakırcasına belli konulara işaret eden bu akımlar nihayetinde günümüz tiyatro anlayışının beslendiği birer kaynak olmuşlardır (Fuchs 2003, s. 59). Maeterlinck sembolist akım henüz tanınmadan daha önceleri sembolizmin yazarlar tarafından uygulanmakta olduğunu; yani yazarın sembolist olmasından öte yazılanların sembolist mesaj kaygısı taşıdığından bahseder. Bu düşüncesini *“Sembolizm çok önceleri, yazarından bağımsız bir şekilde var olmuştur.”* diyerek belirtir. Michael Meyer, Ibsen’in bu konuda şöyle bir görüşüne yer verir:

Her önemli insan hem kendi kariyerinde hem de tarihle olan ilişkisi bağlamında semboliktir. Hayatın önemli fenomeninin sanatta yoğunlaşması teorisini yanlış anlayan kötü yazarlar ise bu sembolizmi bilinçli yapmaktadırlar. Bir eserde saklı bir biçimde bulunmasından ziyade sembolizm, bir dağdaki gümüş cevherinin sürekli gün ışığına sürüklenmesi gibi hayatın içindedir.

1885-1895 yılları arası Fransa’da sembolizmin en güçlü olduğu yıllardır. Bundan daha eski dönemlerde de bu türde eserler verilmiş olmasına rağmen; bir akım olarak tanımlanması ve taraftar toplaması bu döneme denk gelir.

Büyük yıkımlar ve köklü değişiklikler ile geçen 18. ve 19. yy boyunca yükselen sanatsal arayışlar, 19. yy sonlarına doğru büyük çeşitlilik gösterir. Günümüz sanat anlayışının temellerinin atıldığı bu çağlarda sembolizm, gerçekçiliğe bir tepki olarak ortaya çıktı. 20. yüzyılda ortaya çıkan gerçekçilik ve natüralizm karşıtı akımlarla bazı ortak ve yakın konuları dert edindiler. Onlar insanın daha çok psikolojik gerçekliklerine eğilirken ardılları tarafından üretilecek olan psikiyatrik çalışmaların önünü açarak onları mümkün kıldılar. Gerçekçiler, bireyin çevresiyle olan etkileşimini ve çevrenin bireyi nasıl öğüttüğünü anlatmaya çalıştılar. Büyük tutkuları olan küçük insanları konu edindiler ve hayat mücadelesinin acımasız yüzünü ortaya koymayı denediler. Detaylı ortam ve çevre anlatımlarıyla dikkat çektiler. İdealleştirmeden uzak durdular ve somut gerçeklerle ilgilendiler.

Sembolistler ise fikrin doğrudan aktarımı, sözün ilk anlamı, sahte duygusallık ve heyecan yüklü dil ile objektif yaklaşımların karşısında durdular ve fikrin duygusal bir şekle sokulabilmesiyle ilgilendiler. Yine de aktarımın tanımlayıcı yapısını göz ardı edip, aktarım süreci sonunda tanımlamalarla elde edilen anlamlar değil; bir hissiyat açığa çıkarmayı hedeflediler. Onlara göre fikir, aktarım süreci boyunca anıştırmalardan mahrum bırakılmamalıdır. Çünkü sembolizmin ana karakteri; döngü halinde süren bir anlatım tarzıyla, fikirden bir hissiyat ortaya çıkarma amacı etrafında şekillenir. Böylece bu sanat akımında insan davranışları ve sanatın konusu olan diğer somut olguların, en ilkel karşılıklarıyla birlikte gizil bağlantı ve anlamlarının yoruma dahil olması süreci işlenir.

Richard Wagner'in sanata ve dolayısıyla drama yaklaşımı sembolist oyun yazarlarını derinden etkilemişti. Böylece bütün insanlığa hitap edebilecek bir dil ve teknik arayışına girdiler. Sesin ve müziğin dramın anlatım olanaklarını geliştirdiğine bunun da görsel imgelerle zenginleştirilmesi gerektiğini savundular. Gerçekçilerin gündelik olana takılı kalarak hakikatten uzaklaştıklarını, böylece evrensel değerlerden öte kendilerini daha sınırlı bir anlatım tekniği ve geçici (dünyevi) konularla kısıtladıklarını iddia ettiler.

18 Eylül 1886'da, Fransa'da yayımlanan Le Figaro dergisinde, yazar Jean Morêas tarafından Sembolist Manifesto kaleme alınır. Bu tarih itibariyle özellikle Fransa'da sembolist

sanatçıların bakış açısına uygun çalışmalar yapan topluluklar görmek mümkün olmaya başlamıştır.

2.1 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

*“Hiçbir şey bilmeyen, bazen tahmin eden, çoğunlukla keşfeden
ve her zaman hayret eden bir adam oldum sadece.”*

Villiers de L'Isle-Adam

Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) Sembolizm görüşünün en büyük savunucularındandır. 1838 yılında, Fransa'nın kuzeybatısında bulunan Saint Briec'de dünyaya gelen Villiers, şiir ve drama alanlarında eserler yaratmış bir mistik olarak bilinir. Kaleme aldığı bilim-kurgu türündeki öykülerinden bazıları Türkçeye de çevrilmiştir. Kendi Sembolizmini daha çok dışavurumcu bir tarzla inşa ettiği söylenir. Ruhani dünyayı gerçek, içinde yaşadığımız dünyayı ise hayali olarak nitelemesiyle ünlüdür. Bu görüşleriyle, özellikle Maeterlinck ile benzerlikler taşır. Bu görüşünü soylu bir bakış açısı olarak görmüş, gerçekçilik akımıyla birlikte, dönemin güçlenmekte olan dünya görüşlerinden Materyalizme karşı mücadele yürütmüştür. Eserlerinde gündelik dilden uzak durarak kendi soylu amacına hizmet edecek soylu bir dil arayışına girdi. Sadece sıra dışı karakterler kullandığı için onlara sıra dışı konuşmalar da yazmaya çalıştı ve bu sıra dışı karakterleri içinde yaşadığımızdan çok daha farklı dünyalara yerleştirdi. Sadece hayal edilebilecek fakat tecrübe etmenin mümkün olmadığı dünyalar. Yazdıklarındaki dünya dışılığı, hiçbir zaman sıradan-tanıdık veya doğal olanı işlemiyor oluşuyla kabul ettirmesini bildi. Hakkındaki “*kaçık gizemci*” söylemi kaleme aldığı eserlerindeki görülmemiş dünyalara atıfla söylenmiştir.

Oyunlarına hâkim olan atmosfer bazen korkunç ve kasvetli olurken bazen ironi yüklü bazen de eğlence ve kahkaha dolu olmuştur. Villiers'in eserlerini iki ana grup altında incelemek mümkündür. Bunlar ideal dünyayı anlattığı yapıtları Axel, Elen, Morgane, Isis ve La Revolte ve ironi temelli, gerçeklikle dalga geçtiği eserleri ile L'Eve Future, Tribulat Bonhomet ve The Contes Cruels.

Onun yazdığı karakterler hep bir kriz anında var olurlar. Hissettikleri ağır baskıyla bir karar alma arifesindedirler. Bu konuya çok uygun bir örnek teşkil eden, The Escape adlı oyunun, Pagnol isimli karakteri bir karar alma aşamasındadır. Ya, Marianne ve Lucien'i öldürüp kaçabilmeyi mümkün kılacak ya da yerinde kalıp kendini kanunun ellerine bırakacaktır. Oldukça güçlü bir dramatik kırılma anının işlendiği The Escape'de Pagnol, yakalandığını ve ölümlle cezalandırılacağını anladığı zaman şöyle söyler: “Çok acayip, ama bana sanki şu an kaçıyormuşum gibi geliyor.”

The Escape ve The Revolt, onun görüşlerini yansıtan en iyi iki oyun olarak görülür. Her ne kadar Maeterlinck'de olduğu gibi kısa ve basit gibi görünen oyunlar olsalar da bu iki oyun, zamanının sahneleme anlayışının iki büyük sorununa ışık tutar.

The Revolt kaleme alındığı tarihlerde, eşler arasındaki ilişkiyi sorguladığından dolayı, doğrudan sansüre uğramıştı. Bu oyun Ibsen'in The Doll's House oyunuyla benzerlikler taşır. Her iki oyunda da benzer sorunlar işlenmiştir. Bu oyunların başkarakterleri olan kadınların ikisi de daha iyi bir hayata sahip olabilmeye hayaliyle evlerini, dolayısıyla eşlerini ve çocuklarını terk etmişlerdir. Villiers'in kendi düşüncelerinin dışavurumu olarak da değerlendirilebilecek olan, The Revolt'tan Elizabeth'in hayaller hakkındaki şu sözleri önemlidir (Villiers 1901, ss.21-22);

Aptallığın kendinden bile bin kat daha büyük bir aptallık olan, bayağı zihinlerimizin zorbalığından kurtulma umududur, onulmaz sefilliğin iniltilerini işitmekten azade olmaktır hayal etmek. Sosyal hayat denen, taşımak zorunda kaldığımız ve başkalarının da sırtına yüklediğimiz aşağılamaları geride bırakmaktır. Sözde görev denen şeylerden kurtulmaktır. Kâr hırsından başka bir şey olmayan ve uğruna onlarca zayıfın acı çekmesine göz yumduğumuz sözde görevler. Düşünceler deryasının derinlerinde bir kayboluştur. Dış dünya tarafından zayıf bir şekilde kopya edilen bir gizli diyar. Kapıdaki ölüme duyulan umudu güçlendirmektir. Sonsuzluğun gizemini hissetmektir, yalnız ve ölümsüz hissedebilmek. Mükemmelliğe duyulan sevgidir, nehrin denize akışı kadar

doğal bir ahenkle. ... Bir başkasının gözündeki bir damla cennette sessizlik içinde ölebilmektir hayal etmek.

Elizabeth daha insancıl daha mutlu bir hayat/dünya hayal etmektedir. Ve bu hayalinin peşinden koşmak üzere evi terk eder. Fakat, Ibsen'in The Doll House oyunundan farklı olarak bu gidiş fazla uzun sürmez. Ayrıldığı gece gündüze dönmeden özgürlüğüne ve hayallerindeki düzene olan inancını kaybetmiş bir şekilde evine geri döner Elizabeth. Artık inançları kocasının gerçekliğiyle lekelenmiştir. Bu oyunda Elizabeth'in kocası Felix, dünyadaki gerçek ve geçerli şeylerin bir simgesi olarak görünürken Elizabeth ruhani ve ideal olanı simgeler. Oyun, içerdiği sembollerin çokluğuyla dikkat çekerken yazarının dünya görüşlerini de başarıyla dile getirdiği bir ret gibidir adeta gerçekçiliğin karşısına konulmuş olan. Böylece oyundaki semboller Villiers'in idealist ve ruhani mizacını yansıtırlarken aynı zamanda sembolizmin tiyatro sahnesindeki ilk bilinçli var oluşlarına örnek teşkil etmektedirler.

Villiers, köklü bir aileden geliyordu fakat bu ona bir fayda sağlamadı. Yoksul bir hayatı vardı. Üstelik L'Eve Future yayınlanana kadar yazdıkları hep genel beğeniye aykırı geldi. Yayıncılar eserlerini fazla esrik ve garip diye nitelendirerek basmayı reddederken edebi çevreler ona aklını yitirmiş gözüyle bakıyordu. Nihayet 1886 yılında L'Eve Future hakkındaki bu yargıları kırıp beğeni kazanmayı başarsa da bundan üç yıl sonra mide kanseri nedeniyle hayatını kaybetti. L'Eve Future yaylandıktan sonra Edison'un onun hakkında şu sözleri söylediği bilinir; "*Benden daha büyük biri. Ben sadece icat ediyorum. O yaratıyor.*"

Hayatı boyunca kendini insanlığın geleceği ruhani bilinç seviyesine hazırlamaya çalıştı. Bunu da sanatta yeni bir yol inşa ederek, sembolizmi kullanarak ifade etti.

Maeterlinck'de olduğu gibi onun da yazdığı karakterler başka dünyalardan gelmiş gibiydi. Soyu tükenmiş bir türün son temsilcileri olurdu bazen karakterleri ve bazen bir kale olurdu bu karakterleri yerleştirdiği sahnesi. Bazen de hiçliğin ortasında bir orman.

Maeterlinck ile kıyaslandığında Villiers'in yazdıkları daha *soyut ve esrarengiz* bulunmaktadır (Gümüş 1986, s. 104). Ki onun bu tarzının sembolizmin üstünde yükselmeye

başlayacağı bir temel olduğu bilinmektedir. Villiers'in Maeterlinck üstünde derin bir etkisi vardır. Daha sonraları *"Yaptıklarımı Villiers'a borçluyum. Çalışmalarından çok da muhabbetine, her ne kadar harfler daha fazla ilgimi çekse de."* diyerek Villiers'in kendi edebi kariyerindeki konumuna ışık tutar.

2.2 HENRIK IBSEN

"Kalabalığın gürültüsü ürkütüyor beni.

Sokakların çamuru kirletsin istemiyorum giysimi.

Geleceğin gününü tertemiz bayram giysileri içinde beklemek istiyorum."

Henrik Ibsen

Emile Faguet tarafından *"Racine'den bu yana gelmiş geçmiş en büyük psikolojik dramatist."* olarak bildirilen Henrik Ibsen (1828-1906) 20 Mart 1828 yılında Norveç'in güney sahillerinde bulunan Skien'de doğdu. Babasının sorumsuz ve umursamaz davranışları dolayısıyla maddi sıkıntılar yaşadı. Oldukça kısıtlı bir eğitim gören Ibsen oyunculuğa ilgi duyuyordu. 15 yaşından itibaren Grimstad'de bir eczacının yanında çırak olarak çalışmaya başladı. Burada 6 yıl boyunca sanat çalışmalarına ağırlık verdi. Edebi kariyerinin ilk kıpırtıları olan şiir ve tiyatro üstüne çalışmalar yaptı.

1850'de Grimstad'den eczacılık üstüne çalışmak üzere ayrıldı. Fakat zamanla, ilgi duymadığına kesin olarak kanaat getirdiği bu işten ayrıldı ve Bergen'a giderek tiyatro çalışmalarına yoğunlaştı. Burada, yaklaşık yedi yıllık sürede yüzden fazla oyun yönetti. Kişisel gelişimine önem verdiği bu süreçte birçok ünlü tiyatrocuya tanışma fırsatı yakaladı.

1857'ye gelindiğinde Christiania'daki Norwegian Theatre'da yönetmenlik yapmaya başladı. 1862'de kurum iflas etti ve Ibsen yeniden yoksullukla mücadele etmeye başladı. En umutsuz hissettiği bir dönemde edebi çalışmalarını sürdürübilme adına şair olarak maaşa bağlanmak üzere talepte bulundu. Fakat bu başvurusu, bazılarının göre, hükümeti hicvettiği yazıları ve kendi bağımsız düşüncesini ortaya koymasından dolayı geri çevrildi. Bazı dostlarının yardımı ve Christiania Üniversitesinin kendine bağladığı cüzi maaş ile çalışmalarına geri

döndü. Bazı Avrupa şehirlerini dolaştı ve sonunda Roma'ya yerleşip orada kendisine yaratıcı yazarlık alanında uluslararası ün kazandıran Brand'ı yazdı.

Bu tarihten itibaren ekonomik sorunlarını aşan Ibsen sonunda kendini tamamen ve sadece çalışmalarına adadı. Norveç hükümeti, daha önce geri çevrildiği şairlik maaşını ona ödemeye başladı. Yetmişinci doğum gününde Christiania'da bayram niteliğinde kutlamalar yapıldı. Ertesi yıl Christiania Tiyatrosunun önüne heykeli yapıldı. 1906 yılında gerçekleşen ölümü ardından geniş katılımlı bir cenaze töreni düzenlendi.

Ibsen'in sembolist olup olmadığı konusunda değişik görüşler vardır. Fakat sembolizmin doğuşuna ve taraftarlarının yönelimlerine doğrudan tanık olan Ibsen kendini akımlar üstü bir konuma taşımayı başarmıştır. Onun hakkında Régis Boyer, *"Ne natüralist ne sembolist ne anarşist idi"* diye bahsederken dönemin eleştirmenlerinden biri Hortlaklar oyununun Fransa'daki bir gösteriminin ardından şu satırları kaleme alır: *"Schopenhauer'in tinsel kötümserliğinden sonra, Tolstoy'un katlanılabilir mistisizminden sonra, Hortlaklarda güya en eksiksiz ifadesini bulan hastane sembolizmi bana yüzeysel geldi ve canımı sıktı, ilgi duyamadım."* Ayşegül Yüksel Ibsen'in dahil edilebileceği akımlar söz konusu olduğunda Brockett'tan şöyle bir alıntıya yer verir (Yüksel 2003, s.27)

Ibsen, toplumsal sorunları irdeleyen oyunları (Toplumun Temel Direkleri, Nora, Hortlaklar, Bir Halk Düşmanı) ve bu yapıtların hemen ardından yazdıklarıyla (Yaban Ördeği, Rosmersholm, Denizden Gelen Kadın, Hedda Gabler) gerçekçilik akımının sözcüsü olarak kutsanmış ve modern tiyatronun babası sayılmıştır; Mistik olguları ve simge kullanımını daha ileri boyutlarda kullandığı son oyunlarının (Yapı Ustası Solness, Küçük Eyolf, John Gabriel Borkman, Biz Ölümler Uyanınca) ise, zaman içinde modernist olarak nitelendirilebilecek simgecilik ve öteki gerçekçilik karşıtı aşamalara yol açtığı düşünülmektedir.

Her ne kadar yukarıda bahsedilen yaratım süreci Ibsen'in kendi gerçeklik ve etik arayışına hizmet eden bir takvimi temsil ediyor olsa da onun zengin kavrayışına ve anlatım becerisine de işaret etmektedir.

“Şair kimliğimle ürettiğim her şeye” der Ibsen “zihnimdeki bazı sahneler veya hayattan bazı durumlar kaynaklık eder. Bazılarının dediği gibi güzel bir hikâye bulduğum için yazmadım hiçbir zaman.”

Ibsen, yazdıklarının ait olduğu topluma karşı sorumluluklarından hareketle kendi özgürleşme ve arınma sürecini yansıttığını söylemiş ve her zaman kendini sanatında mükemmelleştirmeye adanmıştır. Yazdığı oyunlar üstüne yaptığı çalışmalar uzun soluklu ve çok detaylı oluyordu. Öyle ki karakterlerin bütün davranış ve alışkanlıkları hakkında detaylı analizler hazırlamaktaydı. Sembol; resim, heykel veya retorik sanatında belli bir meseleye işaret eden bir figür veya resim olarak tanımlanmaktadır. Ibsen'in çalışmaları bu tanımla birlikte göz önüne alındığında içerdiği sembollerin çokluğu göz kamaştırıcıdır. Örneğin Brand adlı oyununda eski kiliseye karşı inşa edilen yeni kiliseyle göstermek istediği bir şeyler olduğu kesindir. *-Işık dolu ve temeli üstünde heybetle yükselen yeni kilise-* muhtemelen eski inançların yenisiyle değiştirilmesine ve bu yeni inancın sarsılmaz gücüne işaret ediyordu. Zekanın ve gücün destansı şiiri Peer Gynt'de her ne kadar muğlak ve sahnelenmesi açısından oldukça zorlayıcı olsa da goblinler arasında geçen sahnenin sembolist anlamları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu sahnedeki goblinler, kendi fantastik ve değişken ruh hali ile çocukça arzularını simgelemektedir. Oscar Brockett, Tiyatro Tarihi adlı çalışmasında Ibsen'in biyografisine şöyle bir not düşer (Brockett 2000, s. 495)

İnsan kaderindeki ... gizemli güçler, simgeci tiyatronun en büyük temalarından birini oluşturacaktır. Gerçekçi veya değil, Ibsen'den sonra yazılan hemen hemen tüm oyunlar, onun tiyatronun (...) eğlenceden öte bir şey olduğu inancından etkilenmiştir. Oyun yazarlarına, rollerine dair yeni bir hayal armağan etmiştir. Hemen hemen her yerde Ibsen oyunları, geçmişle bağların kopmasına örnek ve yeni yollar arayan yapımcılar için bir başlangıç noktası oluşturmuştur.

3. MAURICE MAETERLINCK

“Hepimiz de hayatlarımızın çok büyük bir kısmını henüz gerçekleşmemiş bir olayın gölgesinde harcamıyor muyuz?”

Maurice Maeterlinck

Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949), 1862 yılında, Belçika'nın Hollanda sınırında bulunan Ghent şehrinde doğdu. Sanatın birçok dalında onlarca eser bırakmıştır fakat daha çok dramatik çalışmalarıyla tanınır. Belçikalı Shakespeare olarak bilinir. “Çok yönlü edebi uğraşları ve özellikle dramatik çalışmalarının” karşılığında 1911 yılında Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülmüştür. Sembolizmin en büyük temsilcilerinden biri kabul edilir.

Maeterlinck varlıklı bir aileden geliyordu. Dini alt yapılı bir eğitimin ardından hukuk öğrenimi görmek üzere Ghent Üniversitesi'ne gitti. Edebiyata karşı ilgisi erken yaşlarda başlamıştı. Buna rağmen hukuk eğitimi, ailesindeki en büyük erkek çocuk olarak dayatılmış bir şeydi. 1885 yılında üniversiteyi bitirdikten sonra Paris'e gitti. Burada edebi çevrelerle haşır neşir oldu. Burada tanıştığı dönemin başarılı yazarları Stephen Mallarmé ve özellikle Villiers de l'Isle-Adam onu derinden etkiledi. 1887 yılında La Jeune Belgique adlı dergide şiirlerini yayınlamaya başladı. İki sene sonra dergide yayınladığı şiirlerini Serres Chaudes adlı kitapta topladı. Her ne kadar memleketinden çok ağır eleştiriler işitse de aynı yıl kaleme aldığı Prenses Maleine ile dikkatleri üstünde toplamasını bildi. Fakat onun amacı dikkat çekmek değil, kendini sanatında mükemmelleştirmektir.

Oyunlarında, kendine karakteristik bir tarz yarattı. Genellikle bilinmez in içinde olurdu mekanları. Sahnesi bazen altı tünellerle dolu büyülü kaleler bazen oynaşan gölgeler içinde bir pınar başı veya uzaklarda bir yerde bir deniz feneri olurdu.

Sisin içinde bir yerlerde bir ada ve adada bir şato ve şatonun, ufak bir lambayla aydınlanan büyük salonu ve bu büyük salonda bekleyen bir grup insan. Ne bekliyorlar? Haberleri yok. Birinin gelip kapıyı çalmasını

bekliyorlar, ışığın sönuvermesini bekliyorlar, ölümü bekliyorlar. Sessizliği sadece bir anlığına dağıtan laflar ediyorlar. Sonra tekrar dinlemeye başlıyorlar, sözleri yarım ve elleri havada... Dinliyorlar, bekliyorlar. Belki de gelmeyecek? Gelecek. Her zaman gelir. Geç oldu, belki de sabaha kadar gelmez. Ve şatodaki ufak lambayla aydınlanan büyük salonda toplanmış insanlar gülmeye başlıyor ve ummaya devam ediyorlar. Kapı çalıyor. Ve işte hepsi bu; baştan sona bir ömür, hayat denen şey tam da bu. (Gourmont 1921, ss. 23:24)

Yukarıdaki paragraf Maeterlinck'in genel yazım tarzının bir çerçevesini sunmaktadır. Karakterleri genelde melankoli yüklü hayaletler gibi davranırlar. Materyalizme karşıydı. Hayat fenomenine kaynaklık eden realiteyi arayıştır onun yazdıkları. Gourmont, onun karakterlerini şu kelimelerle tanımlamaktadır;

Maeterlinck oyunları öylesine muazzam bir gerçek dışılık yansıtmaktadır ki derin bir canlılık ve gerçeklik içerir aynı zamanda. Karakterleri hayaletler gibi var olurlar. Sanki elektrikle yüklendiğinde birleşim noktasından ışıltı saçan pasif ampuller gibidirler. Bir çıkarım değildir onlar, sentezdirler. Sonsuzluğa doğru uzanan ruhun bir evresi, daha da iyisi, insanlığın bir evresidirler; anları ve dakikaları. Sözün özü, onun karakterleri kusursuz gerçek dışılıklarıyla gerçeklik kazanırlar. (Gourmont 1921, s. 24)

“Faniliğin içinden süzülerek gelen sonsuzluk iksiri” olarak tanımlar sanat üretimini.

İlk oyunu Prenses Maleine Shakespeare'den izler taşıyordu. Maleine ve Ophelia birbirlerine oldukça benzeyen iki karakterdirler ve aslında bu ve benzer anıştırmalar Maeterlinck tarafından sıkça kullanılmıştır. Fakat Shakespeare, tutkuların harekete geçirdiği insanların resimlerini yansıtırken Maeterlinck, seyircisine kader karşısında mücadele eden insanın acizliğini gösterdi. Yani Shakespeare ile benzerlikler, mekanlar ve karakterlerin bazı kişilik özellikleriyle sınırlı kalıyordu.

Kuklalar ve maskalara ilgi duyuyordu. Bu enstrümanların var oluşlarıyla birlikte sahip oldukları sembolik yapıları, Maeterlinck ve sahnesi için biçilmiş kaftan olagelmışlerdir. Maeterlinck, bilincin boyunduruğundaki insanların sahne çalışmalarındaki büyük amaca doğru bir şekilde hizmet etmelerinin mümkün olmadığını düşünüyordu. O, Hamlet sahnede bütün kibirleri ve kusurlarıyla donanmış insan oyuncular tarafından canlandırıldığında; sahnede öldüğü zaman, seyircide Hamlet'e dair bazı şeylerin de oracıkta öldüğünü belirtir. Bundan dolayıdır ki 1890-1891 yıllarında kaleme aldığı Davetsiz Gelen ve Körler adlı oyunlarını kukla tiyatrosu olarak hazırlar. Takip eden süreçte beş tane daha kukla tiyatrosu için oyun yazar. Bunlar genel olarak ölüm teması etrafında şekillenen oyunlardır. Aşk, kıskançlık, erdem ve iç huzur gibi temaları da kullanmıştır. Bu kısa oyunların her birinde de *“kendi varlıkları hakkında bilgisiz, garip bir şekilde kasvetli, gereksiz derecede güzel, kışkırtıcı şekilde gizemli”* (Moses 1911, s.125) karakterler yerleştirildi. Birçok makale kaleme aldı. Sanata ve insana dair birçok meseleyi değerlendirdiği bu makaleler adeta onun sanat ve felsefe anlayışını tanımladığı birer manifesto gibidir. Bu manifestolarının en toplu ve belirgin sahne çalışması ise bu oyunlar oldu. *“Kukla tiyatrosu, insanoğlunun kendisine ve cehalete karşı yürüttüğü mücadele sonucu kazanılmış, saygın eylem tiyatrosudur.”* (Moses 1911, s. 127)

Muhtemelen yazdıklarını sembolizm temeli üstüne oturtmuş olmasaydı yazdıkları bu denli önem arz etmezdi. Çünkü söylenen hemen her söz aslında bir şeyler sembolize ediyordu. Onun yazdıkları, dikkatli bakan gözlerin kolaylıkla ortaya sereceği gizli anlamlarla doluydu.

Ardında toplam üç şiir kitabı, yirmi altı oyun, onlarca makale ve opera çalışmaları ile oldukça zengin bir miras bırakan Maeterlinck 1949 yılında, Paris'te hayata gözlerini yumdu.

3.1 MAETERLINCK VE SEMBOLİZM

“Sembolizm, aslında tam da söylemek istediğinin karşıtını söylemektir.”

Mallarmé

Ağırlıklı olarak orta çağ Avrupa’sının konularına eğilen Maeterlinck, zengin dil kullanım becerisiyle birlikte oyunlarının üstüne bir tür gizem perdesi örtmekteydi (Styan 1981. s.28). O dönemde geçerli olan oyunculuk tarzının şiirsel dram için fazlasıyla gerçekçi olduğunu düşünüyordu. Ona göre; sembolizm, kuklalar veya masklarla gerçek kimliği gizlenen oyuncular ile birlikte daha yüksek başarı şansı yakalayabilirdi. Antik Yunan’da oyuncuların masklarla sahneye çıkmalarının, anda yaşama hissinden kaynaklanan baskıdan kurtulabilmelerini sağladığına inanıyordu. Böylece, oyunlarının kuklalarla sergilendiğinde elde edeceği kuvvetli anlatım başarısının hiçbir gerçek oyuncunun ulaşamayacağı bir seviyede olduğunu öne sürüyordu. Uyguladığı, dramatik yapı üstünden bilinçaltını uyararak mistik deneyimler yaşatma yolunu kendi “statik tiyatro” teorisiyle açıklamaya çalışmıştır. Bu teoride oyuncu çevresi ile girdiği ilişkide fark yaratma gücünden yoksundur. Yani kadere müdahale gücü yoktur bireyin. Çevre ise hep bir değişim içindedir ve bu değişim insanoğlunun kararlarını belirleyen temel unsur olmaktadır. Bir kuklanın başını kaşması ne kadar onun özgür iradesine bağlıysa insanın tercihleri de o derecede özgür iradesine bağlıdır.

Ona göre şairin görevi hayatın gizemli ve saklı yanları ile görkemini ve bedbahtlığını açığa çıkarmaktır ve bunun gerçekçilik ile bir ilgisi yoktur. Eğer gerçekçi yaklaşımda ısrarcı davranılırsa sonsuz dünya hakkında cahil kalınacağını ve bu cahilliğin; varlığın ve kaderin gerçek anlamı olan yaşam ve ölüm konusuna da sirayet edeceğini bildirir. “*Şair görülmemiş olanla, insan üstü olanla ve sonsuz olanla ilgilenmelidir.*” der.

Maeterlinck’in erken dönem oyunları bir tür kıyamet hissi üstüne kuruludur. *L’Intruse* (Davetsiz Gelen-1890), *Les Aveugles* (Körler-1890) ve *L’Intérieur* (Evin İçi-1894) olarak sıralanan bu oyunlar tek perdelik oyunlardır ve aslında kukla tiyatrosu olmaları öngörülerek yazılmışlardır. Maeterlinck kukla ve maskların kendiliğinden sembolik olduklarını belirtir ve

onları, kendi sembolizm yorumunun merkezine yerleştirir. Burada bahsi geçen oyunların her biri de adeta yaşamayan-gölge karakterler, hareketsizlik, kopukluk, uzun ve sürekli gelen duraklar ve tekrar edip duran imalı anlatımlar ile yüklüdür. Bu anlatım; ayak seslerinden fısıltılara, masada titreşen mumdan ormana kadar oyunun her köşesine iliştirilmiş semboller yoluyla aktarım fırsatı bulur. Öyle ki bu semboller herhangi bir açıklama veya tanımlamaya ihtiyaç duymaksızın, deneyimleyenin bilinçaltını harekete geçirmeyi hedeflemektedir. Burada söz konusu olan gerçekliğin değil hakikatin aktarımıdır.

Eğer sembolizmi düşünsel ve duyuşsal olarak iki ana bölüme ayırarak olursak Maeterlinck bu bölümlenmede duyuşsal sembolizmin temsilcisi olurdu. O, insanoğlunun var oluşuyla birlikte sahip olduğu ve görmezden gelinen gerçek korku ve hezeyanlarını konu ediyordu. Fakat bunu seyircide anlam kargaşası yaratmayacak şekilde, tanımlamalara boğmadan doğrudan semboller ve olay akışı içinde göstermekteydi. Maeterlinck için gündelik olanın trajikliği önemli ve farkına varılması gereken bir durumdur. Bunun anahtarını da az-sade ve yalın olanda, yani sessizlikler, beklemeler, umut etmeler ve sembollerde bulur.

3.2 SAHNE DIŞI

“Kapıları kapalı olduğundan dolayı güvende olduklarını düşünüyorlar.”

Maurice Maeterlinck

Davetsiz Gelen adlı oyun, Maeterlinck’in yaklaşmakta olan ölümü tasvir ettiği, sanatının bütün inceliklerini başarıyla aktardığı bir eseridir. Oyun esasen bir karakter etrafında dönmektedir. Kör olduğu için çevresinde gelişen olayları ev ahalisinin yardımıyla anlamlandıran bu kişi, büyükbabadır. Sahnedeki oyuncular genelde büyükbaba ile etkileşim halinde bulunurlar, konuşmalar genelde büyükbaba etrafında döner. Fakat büyükbaba oyunun son dakikasına kadar seyircinin dikkatini hep başka bir yöne doğru çekmeye çalışmaktadır. Bu yön, büyükbabanın sahneyle tam arasında durduğu sahne dışıdır.

Tiyatroda üç ayrı alan vardır: Sahne, seyir yeri ve sahne arkası. Üçü de gerçek mekanlardır ancak sahne kurmaca bir mekanın göstergesine dönüşme kapasitesiyle diğer iki mekandan farklılaşır. ... oysa sahne dışı denildiğinde somut ve fiziksel varlığıyla değil de kurmaca bir mekana dönüşmüş haliyle “sahne”nin ardı, görünmeyeni kastedilmektedir (Güçbilmez 2005, s.26)

Sahne dışı, oyun boyunca birçok kere dikkat çeker. Fakat bu, konudan bağımsız bir tepki toplama durumundan öte bilinçli olarak oluşturulmuş bir duruma işaret eder. Sahne dışı bu oyunda karakterlerden biri gibi işlenir. Büyükbaba sahne dışını dinler sürekli. Ursula sahne dışını tarif eder büyükbabaya. Amca ve baba sahne dışından gelecek birini beklemektedirler. Seyirci sahnede cereyan eden rutinin işaret ettiği yöne doğru odaklanmaktadır bu oyunda. Sahnede esasen ilginç veya merak uyandıran öğeler bulunmamakla birlikte gizemli bir bilinmeyene açılan, kapılar ve pencerelerin arkası, seyirciler için esas merak konusu olan yerleri oluşturur. Bu gizemli dünya ile kurulan köprü dede figürü olurken köprünün taşıyıcı halatlarını ise titrek yanan mum, ev ahalisince de işitilen sesler vb. oluşturur.

Sahnede yaşananlardan daha fazlasını sahne dışını da oyuna dahil ederek anlatmaya çalışan yazarlar arasında Maeterlinck tartışmasız bir öneme sahiptir. Onun bu ünü yazın alanındaki büyük başarısı ve gündelik olanın altındaki kıymeti çıkarabilmesinden doğar.

Sahne dışı içinden ne çıkacağı bilinmeyen bir gizeme açılır ve bu özelliğiyle sahnedeki gerilimi de had safhaya taşır. Seyirci oyunun içine alınıp, sahnede yaşanan rutinin değersizliği ve bu rutinin işaret ettiği; dışarının taşıdığı potansiyelin cazibesine şahit olması ve ortam gerilimini oyun kişilerinden biriymişçesine hissetmesi istenir. Bu hissiyat Maeterlinck tarafından bilinçli bir şekilde telkin edilir. O, seyircisinin gündelik heveslerin ve çıkarların üstünde bir farkındalığa sahip olmasını ister.

Sahne dışının oyuna dahil edilmesi birçok yazar tarafından, Maeterlinck öncesi ve sonrasında, yoğun bir şekilde kullanılmıştır. En eski dramatik metinler olan tragedyalardan beri sahne dışında gelişen olaylar bir vesileyle oyuna-sahneye dahil edilmektedir. Sembolist

yazarlardan İngiliz William Butler Yeats'in Cathleen ni Houlihan oyununda sahne dışının anlatıldığı bir bölüm bulunur. Takip eden süreçte Anton Çehov'un Vişne Bahçesi adlı oyununda sahne dışı-vişne bahçesi, Yeats'de olduğu gibi hem tarifle hem de Maeterlinck'deki gibi seslerle oyuna dahil olur. Vişne ağaçları kesilirken duyulan balta sesinin işaret ettiği durum Maeterlinck'de yer alandan biraz daha farklı bir şekilde, seyircinin düşünce dünyasını harekete geçirme amacı taşır.

“Seçim bize ait. Bilgelik ya tutkuların ve duyguların, düşünce ve arzuların onurlu zevcesi olacak ya da ölümün melankolik gelini. Bırakalım mezar kendi durgun bilgeliğiyle kalsın fakat hala kor ateşlerle dolu yüreklere de bilgelik dolsun.” (Maeterlinck 1912, s. 118)

Maeterlinck sahneyi bütün monotonluğu, tekdüzeliği ve basitliğiyle hayatın bir yansıması olarak koyarken diğer taraftan sahne dışını, özellikle bu oyununda, insanın aciz varlığının karşısında duramayacağı türden güçleri barındıran bir sonsuzluk olarak verir. Sahne dışı, içinde ölümü, dolayısıyla ahireti-sonsuzluğu barındıran olgudur.

4. DRAMATURJİK ÇALIŞMA

Bu bölümde oyunun dramaturjik yapısı, konusu, karakterleri ve oyunda anlatılan dönem detaylı bir şekilde incelenmiş, sahne çalışmasına yönelik metin düzenlemesi¹ yapılmış ve seçilecek oyunculuk tekniği ile sahneleme için gerekli öneriler ortaya konmuştur.

4.1 OYUNUN DRAMATURJİK YAPISI

Maeterlinck'in diğer ilk dönem oyunları gibi Davetsiz Gelen adlı oyunu da kukla tiyatrosu olması ön görülerek yazılmıştır. Maeterlinck kuklaların ve maskların kendi varlığından ileri gelen bir sembolistliği olduğundan bahseder. Onun bu düşüncelerinde Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı'nın etkisi büyüktür. Wagner'ci dram, şiir, müzik, dans ve dekoru birbiriyle mükemmel bir ahenk içinde sunmayı hedefliyordu. Zamanının ekonomik imkanlarını en üst seviyelerde zorlayan böylesi bir prodüksiyon ise pek mümkün olmamakla birlikte operalarda denenmeye çalışılıyordu. Maeterlinck, operanın ve kimliksiz oyuncuların dram sanatını bir adım öteye; mükemmeliyete taşıyabileceğine inanıyor ve oyunculuk sanatının sembolizm yönünün, en çok antik dönemlerde sahnelenen tragedyalarda öne çıktığını düşünüyordu.

Davetsiz Gelen adlı oyunda Maeterlinck, klasik oyun kurulum kurallarını uygular. Üç birlik kuralına bağlı kalır. Oyun tek bir mekanda geçmektedir ve oyuncular, oyun sonuna kadar mekanı terk etmezler. Olay akışından belki de bağımsız bir şekilde karakterlerin her biri kendi endişelerini dile getiriyor gibidirler. Bu durum konuşmaların diyalogdan öte kişilerin kendi kendilerine yaptıkları konuşmalar- iç sesler gibi de algılanmasını sağlar.

¹ Bkz. Ekler bölümü, Düzenlenmiş Oyun Metni

4.2 OYUNUN KONUSU

Davetsiz Gelen adlı oyun, Maurice Maeterlinck'in erken dönem oyunlarından biridir. Oyun tek mekanda geçer. Fakat tek mekanda geçen bu oyun süresince Maeterlinck, seyircinin dikkatini sürekli bir şekilde sahne dışına çeker ve adeta seyircinin 'sahne dışı'nı seyretmesini beklemektedir.

Sahne açıklamasında detaylar şöyle sıralanır; *“Eski bir taşra evinde yarı aydınlık bir oda. Sağda bir kapı, solda bir kapı; köşelerden birinde belli belirsiz, küçük bir kapı. Arkada, yeşili ağır basan renkli camdan pencereler; taraçaya açılan bir camlı kapı. Bir köşede büyük bir saat. Ortada bir lamba yanıyor.”* (Fuat 1993, s. 29) Sahnede görülen ayrıntılar Maeterlinck sembolizmine dair birçok ipucu barındırır.

Oyunda görünen ve görünmeyen mekanlar dışında bir de görülen ve görülmeyen karakterler bulunmaktadır. Oyun boyunca göremediğimiz ve tanımadığımız kişiler hakkında konuşur ev ahalisi. Evde büyükbaba, baba, amca, üç kız kardeş ve bir hemşire ile bir de hizmetçi bulunmaktadır. Bunların dışında gelmesi beklenen hala, geçirmiş olduğu zorlu doğumdan beri hasta olan ve diğer odada yatıyor olan anne ile başka bir odada yine doğduğu günden beri hiçbir canlılık belirtisi göstermeden yatıyor olan bebek bulunmaktadır.

Oyunun konusu büyükbaba etrafında şekillenir ve daha oyunun başında Maeterlinck büyükbabaya *“Ben sizin gözünüzle bakmıyorum bu işlere.”* (Fuat 1993, s.29) dedirterek onu ayrı bir noktaya taşır.

Babanın yeni bir çocuğu dünyaya gelmiştir. Sıkıntılı bir doğum gerçekleştiren anne, bebeğini dünyaya getirdiği günden bu yana yatmaktadır. Dolayısıyla durumu iyi değildir ve bu nedenle onun sağlığından endişe duymaktadırlar. Yeni doğan bebeğin de sağlık durumu ev ahalisinde şüphe uyandırmaktadır. Çünkü çocuk, doğduğu günden beri hiç ağlamamıştır ve çevresine hiçbir şekilde tepki vermemektedir. Annenin durumundan haberdar olan ve uzun yıllar boyunca manastırda hayatını sürdürüyor olan hala ise onları ziyaret etmek üzere yola çıkmıştır. Evde bulunanlar dışarıdan gelen sesleri oyunun sonuna kadar her seferinde halanın

gelmiş olabileceği yönünde yorumlarlar. Fakat hala gelmez. Oyun ilerledikçe büyükbaba, eve birilerinin gelmiş olabileceği yönündeki şüphesine yönelik ısrarını sürdürür. Özellikle son dakikalara doğru girerken büyükbaba evde bulunanlar dışında birilerinin olduğundan emin bir şekilde bu konu üstündeki ısrarını tartışma boyutuna taşır. Gözleri görmeyen büyükbaba diğerlerinin göremediği yabancının kim olduğunu öğrenebilmek adına odada bulunan herkesi ve onların bulunduğu noktayı sorgular.

Nihayetinde saat gece yarısını vurduğunda yalnızca büyükbabanın varlığından haberdar olduğu görünmez güç/kişi odadan ayrılır. Büyükbaba diğerlerine kimin kalktığını, bu aksiyon sesinin kimden geldiğini sorgulamaya başlar. Evdekiler büyükbabaya kimsenin yerinden kalkmadığını anlatmaya çalışırken o kendinden emin bir şekilde birinin ayağa kalktığını ve bunun kim olduğunu öğrenmeye çalışır. Tam bu esnada sağ taraftaki kapının arkasında bulunan odadan bebeğin çığlıkları duyulmaya başlar. O ana kadar canlılık belirtisi göstermemiş olan bebek, ilk kez ağlamaya başlamıştır. Bebeğin ağlamaya başlamasıyla birlikte hasta annenin yatmakta olduğu soldaki odada da hareketlenmeler olur, odanın kapısı açılır ve anneye refakat ediyor olan hemşire/rahibe kapıda görünür. Hiç ses çıkarmadan öylece dikilir ve haç çıkararak başını öne eğer. Gözleri gören kişiler annenin ölmüş olduğunu anlarlar. İlk şok anını atlattıktan sonra ise hepsi de yavaş hareketlerle kalkıp ölünün odasına giderler. Gözleri görmeyen büyükbaba yalnız kalmıştır. Ayağa kalkar, masayı tutarak bir iki adım atar ve *“Nereye gidiyorsunuz? – Nereye gidiyorsunuz? – Kızlar da bırakıp gittiler beni!”* (Fuat 1993, s. 42) der.

4.3 OYUNUN GEÇTİĞİ DÖNEM

Kesin bir zaman skalası sunulmuş olmasa da Maeterlinck’in Davetsiz Gelen oyunu, yazıldığı dönemin zamanını işler denebilir. Dolayısıyla oyunda, 1800’lerin son çeyreğinin işlendiği söylenebilir. Bu dönem Fransa’da gerçekçi akıma bir karşı tepki olarak sembolizmin yükselişe geçtiği bir dönemdir. Fransız ihtilali ile tüm dünyada yeşermeye başlayan özgür düşünce ortamı birçok sanat dalında yeni fikirlerin ortaya atılmasına ve deneysel işlerin yapılmasına zemin hazırlamış oldu. Sonraki yüzyıl dahil olmak üzere 1900’lere doğru

gelirken özellikle Avrupa birçok yeni sanat görüşünün filizlenmesine sahne olmuştur. Modern sanat anlayışının beslendiği en büyük damar, 19.yy ile çoğalan ve 20.yy'da doruğa ulaşan sanatta yeni tekniklerin ve deneysel işlerin uygulanabilirliği anlayışı olmuştur.

4.4 KARAKTER ANALİZİ

Davetsiz Gelen, yazıldığı dönemin sosyal ilişkilerinden çok bireyin korkularına yönelik bir tahlil niteliğinde ele alınabilir. Yaşamın sonluluğundan ve ölümün kaçınılmazlığından hareketle; bu konuda duyarsızlaşan kimselerin körlüğüne işaret eder. Gözleri görmeyen fakat Paul'un anlattığına göre sadece bir miktar ışığı seçebilen büyükbaba, evin içinde dolaşan ölümün farkındadır. Ondan korkmakta ve ev eşrafını bu konuda sürekli bir şekilde uyarmaktadır. Belki kendi durumundan kaynaklanan, *ölüme yaklaşmış olmanın* getirdiği endişe veya körlüğüyle birlikte *diğer duyularında gerçekleşen keskinleşme* ile bu farkındalığa varmaktadır bilinmez fakat oyunun sonunda gerçekleşen ölüm onu haklı çıkarmaktadır (Sturgis 1914, s.48). Diğerlerinin kızının durumu hakkında kendine yalan söylediklerini biliyormuşçasına onları sürekli reddeden ve etrafta dolaşan ölüme dikkat çeken tek kişi, oyunun baş karakteri, büyükbaba olmaktadır.

Karakterlerin genel eğilimi hep bir gizem havası yaratma üstünedir. Ailenin büyükbabadan bir şey sakladığı aşikâr olmakla birlikte büyükbabanın da bu durumdan haberdar olduğu görülür.

Maeterlinck seyircisini bir 19. yy ailesinin akşamına konuk eder. Bu yolla ailedeki iletişimsizliğe, insanların korku ve endişelerine, sahip olunan kıymetlerin değerine ve en önemlisi gördüğümüzden öte bir evrene, duyularımızla algılayabileceğimizden öte bir varlığa işaret eder. Hayatın gündelik akışı ve bu akışın artın rutine dönüşmüş eylem ve diyalogları oyuncuların umursamaz tavırlarını en çok sivrilten gerekçelerin başında gelir.

4.4.1 Büyükbaba

Büyükbaba oyunun başkarakteridir. Ve oyunun üstüne kurulduğu ölüm-yaşam düzleminde adeta bir köprü vazifesi görmektedir. Evin en büyüğü olan bu kör adam koşulsuz bir saygı görmektedir. Fakat diğer karakterlerle olan ilişkisinde gözlerinin görmüyor olmasından dolayı sürtüşmeler yaşandığını görünür. Bu sürtüşme olarak bahsedilen durum ise daha çok, bütün aksiyonu büyükbabaya anlatmaya üşenen karakterlerin var ile yok arası tepkilerini içerir. Büyükbaba içinde bulunduğu ortamı, konumunu, çevresindekileri, dışarıyı vb. her an ev ahalisine doğrulatma ihtiyacı duyar. Bir sorgu memuru edasıyla sürekli sorular yönelir çevresindekilere. Sessizliği ilk bozan ve son sözü söyleyen genelde o olur.

Diğer karakterlerin aksine büyükbaba, ufak değişikliklere ve seslere karşı çok daha fazla duyarlıdır. Oyun ilerledikçe aslında onun varlığını hissettiği ve diğer ev eşrafınca fark edilemeyen şey ölümün ta kendisi olarak ortaya çıkmaktadır.

Büyükbaba, evdekilerin kendine aktardıklarına da genelde şüphe ile yaklaşmaktadır. Onların kendini kandırıldığını düşünür ve bu düşüncesini de her fırsatta dile getirmekten geri durmaz. Özellikle oyunun sonlarına doğru bu sanrıları daha da yükselir ve her fırsatta kendine aktarılan durumu sorgular. Eve başka bir kimsenin veya kimselerin geldiği ve kızının ölmüş olduğunu kendinden sakladıklarını iddia eder sürekli. Damadı onu kandırmadığını ispat etmek adına “*İster misiniz kızımızın odasına gitmeyi? Bu şüpheniize bir son vermeliyiz. – Götüreyim sizi, isterseniz?*” diye sorduğunda büyükbabanın cevabı şöyle olur: “*Hayır, hayır, şimdi olmaz – daha olmaz! ... İnsan hayatta anlatamayacağı şeylerin ne kadar çok olduğunu bilemiyor!.. Nedir bu ses?*” (Fuat 1993, ss. 39-40) İçinde bulunduğu ortamı yorumlamak için çevresindekilerin desteğine ihtiyaç duyan büyükbaba, kendine anlatılanlara inanmamakta direnmekte ve hepsinden öte; görenlerin gördüğünden daha fazlasına şahit olduğunu fakat bu durumu tanımlamakta başarısız olduğunu da belirtmektedir.

4.4.2 Paul

Baba, oyunun ikinci karakteridir. Büyükbabanın damadı. Hasta yatıyor olan kadın onun eşidir. Diğer ev ahalisinin yaptığı gibi Paul da en çok büyükbaba ile diyaloga girmektedir. Onu ruhsal açıdan rahatlatmak için teskin edici bir üslupla konuşur. Kendi yetmediği zaman büyük kızı Ursula aracılığıyla söylediklerini doğrulatma ihtiyacı duyar. Bazı anlaşmazlıklar ve sürtüşmeler yaşansa da aralarında, büyükbabaya karşı nezaketini kaybetmemeye özen gösterir. Bununla birlikte büyükbabanın akıl sağlığından da endişe duymaktadır. Ve belki de kötü etkileneceğini düşündüğü için, onunla kızının durumu hakkında gerçek bilgileri paylaşmamaktadır.

4.4.3 Üç Kız Kardeş

Büyük kız ortanca kız ve küçük kız olarak belirtilen kızlar, büyükbabanın torunları olmaktadır. En büyükleri olan Ursula, diğerleri Genevieve ve Gertrude. Karakterleri detaylı bir şekilde işlenmemiştir. Genel hatlarıyla belirtilirler. Uzun ve soğuk sonbahar gecelerinin sessizliği içinde dış dünyaya dair sıcak ve umut dolu hayaller kuran kişiler olarak çizilmişlerdir. Büyükbabaya merak ettiği şeyleri aktarma görevi de en çok kız kardeşlerin sırtına yüklenmiştir. Özellikle de en büyük kız, Ursula'nın. Hatta oyunun bir noktasında büyükbabanın uyuyakalmasını fırsat bilen baba ve amca, büyükbaba hakkında konuşurlarken onun sanrılarının arttığını ve körlüğün de beraberinde getirdiği hezeyanlarla akli dengesinin sarsıntıda olduğunu belirttikten sonra; Ursula'nın onun her sorusuna cevap yetiştirme gayretinin bu durumu daha da kötüye taşıdığından dem vururlar. (Fuat 1993, s. 34)

BABA- Hayır o da tıpkı bizler gibiydi; hiç öyle tuhaf şeyler söylemezdi.

Ursula'nın da suçu var bunda ya, ondan cesaret alıyor; ne sorsa, bıkmadan, usanmadan cevap verir bu kız...

AMCA- Oysa cevap vermemek daha iyi. İncelik, terbiye gerçi ama, hiç doğru değil.

Diğer iki kız genelde birlikte konuşarak cevap verirlerken Ursula, en büyük kız, büyükbabasına karşı özel bir ilgi-alaka gösteriyor gibi görünür. Dedesinin sanrıları arttıkça Ursula'nın endişesi de büyür.

4.4.4 Oliver

Amca, babanın kardeşidir. Babayla birlikte ablalarının gelişini beklemektedir. Büyükbabanın akli dengesinin yerinde olmadığına inanan Oliver genelde onunla polemiğe girer. Aşırı tepki verdiğini düşünerek her seferinde ona hayret eder tarzda cevaplar verir. (Fuat 1993, s.34)

AMCA- Niye kandıralım sizi? Ne faydası olur bunun?

...

AMCA- Birbirimizi kandırmak neye yarar?

...

AMCA- Çok tuhafınız bu gece.

4.4.5 Hizmetçi

Hizmetçi, oyun boyunca bir kere sahneye gelir. Büyükbabanın, artık evde yabancı birilerinin bulunduğuna yönelik ısrarı çok yüksek boyutlara çıkmıştır. Bütün ev ahalisinin işittiği kapı ve ayak sesleriyle birlikte artık bu konudaki düşüncelerinde yalnız değildir. Sonunda hizmetçi odaya çağırılır ve kimin geldiği sorulur. O, kimsenin gelmediğini ve kendisinin hiç ses duymadığını belirtir. Baba ile ufak bir diyalogdan sonra oyundaki belki de tek kırılmanın yaşandığı anlardan biri gerçekleşir. Baba hizmetçinin arkasından kapıyı kapatmaya çalışır fakat beceremez. Hizmetçiye neden kapıyı serbest bırakmadığını sorduğunda ise ondan kapının üç metre gerisinde olduğu cevabını alır. Daha sonra hizmetçi gider ve kapı kapanır.

Hikayenin devamında ise büyükbaba odaya birinin girdiğini ve bu kişinin masanın köşesinde beklediğini iddia eder. Evdekilerin hepsinden orada olduklarını doğrular. Bu esnada herkese adıyla hitap eder. İsimleri burada öğreniriz. Kızının kendinden saklanan hastalığı neticesinde başına kötü bir şey geldiğini ve kendinden sakladıklarını söyler. Diğerleri ise öyle bir durum olmadığı konusunda ısrarcıdır. Sonunda büyükbabanın fark etmiş olduğu varlık, diğer odada hasta-yatıyor olan kadının canını alarak evi terk eder. Masadaki mum söner ve diğerlerinin ölü kadının odasına gitmesiyle birlikte büyükbaba yalnız kalır.

4.5 SAHNE ÇALIŞMASI

Oyunun sahne çalışması için öncelikle hakim duyguyu belirlemek ve aktarımı olabilecek en etkin şekilde kurabilmek gerekliydi. Ölümden duyulan korku ve endişe ile insanoğlunun ölüm karşısındaki aciz ve yalnız hali, oyundaki baskın duygu ve temalardır. Ölümden duyduğu korku ve ona hazır olamamaktan dolayı hissettiği endişe ile büyükbaba karakteri; oyunun temasını ve hakim duyguları en yoğun şekilde yansıtan karakter olarak öne çıkmaktadır. Bu sebeple, oyun metni sadeleştirilerek sadece büyükbaba ile sahneleme çalışmasına gidilmiştir.

İlk olarak; sadeleştirilen oyun metninin, oyunun genel akışına ve konusuna sadık kalarak hazırlanmasına dikkat edildi. İki tablo olarak yeniden düzenlenen metinde, sahnedeki trafiğin orijinal metindekiyle paralellik göstermesi sağlandı ve metnin deşifresi yapıldı. Monolog haline getirilmiş olan metnin deşifresi ile birlikte satır aralarındaki duyguların tespiti ve bu duyguların parlatılmasına yönelik çalışmalar yapıldı. Bunu sahne matematiğinin kurulması ve prova süreci takip etti.

Duygusal verilerden hareketle inşa edilen karakterde yaşlılık ve körlük en dikkat çekici fiziksel özellikler. Bu konuda, körlüğün tecrübe edilebildiği birtakım yerlerde görme dışındaki duyularına olan güvenimi ve onları kullanma yeteneğimi artırmaya çalıştım. Buralarda çalışan körlere gözlemleyip onlarla konu hakkında fikir alışverişinde bulundum.

Sürekli tekrar ve sürekli yenilemeler-yenilenmeler ile karakterin hislerini yakalamaya, onun korkularını yaşamaya çalıştım.

Oyun, büyükbabanın sahneye girişiyle başlar. Bastonunu bulunduğu yerden alan büyükbaba hasta yatıyor olan kızının bulunduğu odanın kapısına gidip içeriyi dinler bir müddet. İçeriden hiç ses duyamaz ve sandalyesine oturmak üzere geri döner. Bu dönüş esnasında duyulmaya başlayan seslerle birlikte seyirci büyükbabanın karanlık dünyasının seslerini işitmeye başlar. Oyun burada, büyükbabanın “Hiç ses yok odasında” sözünün hemen üstüne duyulmaya başlayan saat sesi ile; seyirciye duyabileceği başka sesler vadetmektedir. Bunun boş bir vaat olmadığı ise oyun ilerledikçe daha belirginleşir. Seyirci, büyükbabanın işitme duyusuyla algıladığı dünyaya misafir olduğunda, onun karşı karşıya kaldığı durumu da anlamlandırmaya başlar. Çünkü büyükbabanın duyduğu sesler aslında herhangi bir ses değil fakat yaklaşan ölümün ayak sesleridir.

5. SONUÇ

Maeterlinck şair ve tiyatrocu kimliğinden önce bir düşünürdür. Davetsiz Gelen, diğer kukla tiyatrosu oyunları (*Körler-1890, Pelleas ve Melisande-1892, Tingagiles'in Ölümü-1894, Evin İçi-1895*) ile birlikte onun ölüm, kader, bilgelik, gizem, sonsuzluk gibi kavramlar üstüne düşüncelerini somutlaştırdığı ve dramatik anlamda başarılı çalışmalarından biri olmuştur. Fakat daha sonraki yıllarda kaleme aldığı Mütevazinin Hazinesi (*The Treasure of the Humble-1896*) adlı eseriyle bu görüşlerini daha ileri bir seviyeye taşımıştır. Aynı bir tez konusu olabilecek bu çalışmayla Maeterlinck “ruh, kader, günlük hayatın trajedisi, sonsuz hayat, iç güzellik” gibi konular hakkında düşündüklerini aktarmıştır. Onun oyunlarında karşı karşıya kalınan durumu tam olarak anlamlandırabilmek için tiyatro hakkında önerdiklerini felsefesiyle birlikte değerlendirmek gerekir.

Maeterlinck Katolik-Hristiyan bir aileden gelmektedir ve erken yaşlarda dini eğitim almıştır. Dini meselelere karşı duyduğu ilgi hiç azalmadı demek yanlış olmaz. Onun ölüm, kader ve erdem konularına olan ilgisinin kısacası gizemciliğinin, tetikleyici gücü bu olmuştur.

Onun oyunundaki karakterler garip bir şekilde varlıklarının özünün farkında değil gibi görünürler. Sessizlik içinde dış dünyaya odaklanmışlardır. Hareket ve konuşmaları kesik ve kopuktur. Bilinmez güçler hakkında konuşmaktadırlar. Fakat bir süre sonra seçilmiş karakterlerin ağzından Maeterlinck’i dinlemeye başlar seyirci. Süreç dahilinde seyirci olayların etrafında döndüğü dünyayı tanıdıkça oyunun göreceli düşünceler veya duygulardan daha öte, evrensel bir olguya odaklandığını görebilir. Fakat bu; süreç sonunda, daha önce de belirtildiği üzere, kişi üstünde dramatik bir etki (katharsis) yaratarak değil bilinçli bir kabulleniş vasıtasıyla olur. *Maurice Maeterlinck A Study* adlı kitapta Montrose J. Moses bu durumu açıkladıktan sonra profesyonel okurun kukla oyunlarının ardından Mütevazinin Hazinesi’ni okursa, Maeterlinck’in gölgeler içinde bir şairden fikirleriyle ışık saçan bir filozofa doğru yol aldığını fark edeceğini belirtir. (Moses 1911, s.126) Ancak bu durum oyunların değerinden bir şey eksiltmemektedir. Aksine Davetsiz Gelen, Evin İçi, Körler gibi

oyunlar onun daha sonraları daha bütüncül bir şekilde tanımladığı felsefesinin temelini oluşturan ilk somut örnekler olmaktadır.

Diğer tüm ilk dönem oyunları gibi Davetsiz Gelen de ölüm teması etrafında şekillenir. Yarattığı karakterler de Maeterlinck gibi gerçekçilikten uzak bir bakış açısına sahiptir ve sahnedeki dekor ve detaylar, onun iyimser bir pencereden yaklaştığını düşündürmez. Karakterleri, çevresinde gelişen olaylar üstünde etki sahibi değildir. Onun statik dram anlayışı bu düşünce üstüne inşa edilmiştir. Onlar kaderin mutlak gücü karşısında zayıf ve aciz mahluklardır. Böylece Maeterlinck'in karakterleri oyunun gelişimi ve ilerleyişine etki edememektedirler. Anlatılan şey sahneye sığamayacak kadar büyük ve karakterler bu meseleyi idrak edemeyecek kadar acizdirler. Onların aldığı kararların olacak olanı önleme gücü yoktur. Her ne kadar daha sonraları kaleme aldığı *Kader ve Bilgelik* adlı makalede “*bilgenin kaderi yönlendirebilme*” gücünden bahsetse de bu durum kukla oyunları için geçerli değildir.

Bu oyunların sahnelenmesinde oyuncunun karşı karşıya kaldığı mücadele için Moses “*Maeterlinck'in kukla oyunları üstüne çalışan aktörler rolleri konusunda şaşkınlığa düşerler-düşünülecek onlarca şeye rağmen yapılabilecek pek de fazla şey yoktur.*” (Moses 1911, s. 137) der. Birkaç kelimeyle özetlenebilecek ana fikirleri ile birlikte bu oyunlar oldukça basit bir iskelet üstüne kurulmuştur. Oyunlarda esas anlatılmak istenen, karakterler vasıtasıyla konuşan Maeterlinck'in sözlerine kulak verildiği zaman ortaya çıkar. Bu oyunlara evrensel bir değer katan mesele Maeterlinck'in kendini ifade ederken kullandığı sembolizmin rahatsız edici derecedeki başarısı ve seyirci üstündeki kusursuz etkisidir. Seyirci, yaklaşmakta olan ölümün ayak seslerini duymaktadır adeta. Fakat sahnelemede bu efekti yaratmak için değişik araçlara ihtiyaç duyulması kaçınılmazdı. Bu konuda Wagner'in *ortak sanat yapıtı* görüşünün de etkisi büyüktür. Maeterlinck bu fikri ilgi çekici buluyordu ve bu sebeple, diğer tüm sembolistler gibi (Cassou 1999, s. 240) opera çalışmaları onun sanat hayatında önemli bir yer tutar. Ayrıca oyunlarının birçoğunu operaya uyarlamıştır. Burada dikkat çekilmeye çalışılan nokta; onun oyunlarının ses-ışık vb. oyunculuk harici faktörlerle daha anlaşılır ve daha etkili kılınabileceği vurgusudur. Davetsiz Gelen adlı oyunda özellikle

sesler büyük öneme sahiptir. Bundan dolayı, sahne dışının anlamlandırılmasında ve seyirciye istenen etkinin ulaşmasında sesler temel faktör olmaktadır. Körler adlı oyunda deniz sesi oyun sonuna kadar yükselen bir şiddetle duyulur. Seyircide sahnede bulunan “körler” ölüm tarafından kuşatılmış gibi bir hissiyat oluşur böylece. Davetsiz Gelen’de ise bu etki için birden çok ses kullanılır. Günümüzde korku-gizem-gerilim türündeki yapımlarda klişe halini almış olan ayak sesleri, tırpan sesi, gıcırta sesleri ve rüzgar sesi bunların en belirginleridir.

Sahneye konan aksiyonu anlamlandırabilmek için seslere duyulan ihtiyaç aynı zamanda sahne dışını da sahneye taşımaktadır. Böylece ölümü ve dolayısıyla ölümün içinde yaşadığı geniş evreni ve bu evrenin sahip olduğu sonsuz olasılıkları da sahneye davet etmektedir. Sahne dışı, içinde barındırdıklarıyla başlı başına bir evreni temsil ederken; sahneye olan dirsek temasında ise doğrudan ölüm olarak sunulur. Ölüm adeta tüm boşlukları doldurmuş, hiçbir canın kaçmasına izin vermemecesine hedefine doğru ilerlemektedir.

Sahne çalışmasında, ses efektleri olarak kendini gösterecek olan sahne dışı ve sahne dışıyla kurulan ilişkide, tüm bu çıkarımların göz önünde bulundurulması ve ses efektlerine; duyulan herhangi bir ses olarak değil, yaklaşan ölümün varlığına dair işaretler olarak tepki gösterilmesi, oyundan beklenen etkinin yaratılabilmesi için oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Braun, E., 2013. *Yönetmen ve Sahne Naturalizmden Grotowski'ye*, Ankara: Bahadır Sina Şener (çev.), Dost Kitabevi.

Brockett, O., 2000. *Tiyatro Tarihi*, Ankara, Dost Kitabevi.

Cassou, J., 1999. *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Fuat, M., 1993. *Dünya Yazınından Seçilmiş Kısa Oyunlar: 1*, İstanbul, Adam Yayınları.

Fuchs, E., 2003. *Karakterin Ölümü Modernizmden Sonra Tiyatro*, Ankara: Beliz Güçbilmez (çev.), Dost Kitabevi.

Gourmont, R.D., 1921. *Book Of Masks*, Boston: Jack Lewis (çev.), John W. Luce And Company.

Maeterlinck, M., 1958. *Evin İçi*, İstanbul: Sabahattin Eyüboğlu (çev.), Maarif Basımevi.

Maeterlinck, M., 1955. *Körler*, İstanbul: Vedia Tataragası, Ömer Akkan (çev.) Maarif Basımevi.

Maeterlinck, M., 1902. *The Treasure of the Humble*, New York, Dodd, Mead And Company.

Maeterlinck, M., 1912. *Thoughts From Maeterlinck*, New York, Dodd, Mead And Company.

Moses, J.M., 1911. *Maurice Maeterlinck-A Study*, New York, Duffield & Company.

Sturgis, G.F., 1914. *The Psychology Of Maeterlinck As Shown In His Dramas*, Boston, Richard G. Bagder.

Styan, J.L., 1981. *Symbolism, Surrealism And The Absurd*, Cambridge, Cambridge University Press.

Taylor, U., 1914. *Maurice Maeterlinck A Critical Study*, London, Martin Secker.

Thomas, E., 1911. *Maurice Maeterlinck*, New York, Dodd, Mead And Company.

Villiers, D.L.A., 1901. *The Revolt And The Escape*, Chicago: Theresa Barclay (çev.), Charles H. Sergel Company.



Sürekli Yayınlar

Gümüş, H. 1986. Maurice Maeterlinck: Aşk ve Ölüm Tiyatrosu. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Dergisi*. **3**, ss. 101-123.

Güçbilmez, B. 2005. Tekinsiz Teatrallık/Sahne-Dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. **20**, ss. 21-40.

Yüksel, A. 2007. Ibsen'den Beckett'e: Yıkım Öncesi Ve Sonrası. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. **23**, ss. 25-34.

EKLER

Düzenlenmiş oyun metni:

TABLO 1

(Oyuncu kulisten sahneye girer, bastonunu arar ve sandalyede bulur. Odaya kulak kabartır ve kapının yanına gidip içeriyi dinler. İç geçirir. Tekrar sahne ortasına gelir ve iç sesle konuşur.)

Hiç ses yok odasında.

(Saat tik takları duyulmaya başlar.)

(Sandalyeye oturur.)

Ne kadar uzun bir zaman geçti kızımı görmeyeli!.. Dün akşam ellerini aldım avucuma, ama göremedim onu!.. Ne oldu, neler geldi başına, bilmiyorum!.. İyi mi, kötü mü, bilmiyorum!.. Yüzünü bile bilmiyorum artık onun!.. Ne kadar değişmiştir kim bilir!.. Parmaklarımla dokundum yanaklarına, küçücük kemiklerine... Aramızda bir karanlıktan başka bir şey yok onunla benim, hepinizle öyle!.. Yaşayamam artık... yaşamak değil bu!.. Oturuyorsunuz orada, hepiniz, ölü gözlerime bakıyorsunuz gören gözlerinizle; hem de hiçbiriniz acıımıyorsunuz bana!.. Beni böyle üzen nedir, bilmiyorum, boğuluyorum sıkıntıdan!.. Kimse söylemiyor bana söylenmesi gereken şeyi!.. Üstelik, bir kere akılı takıldı mı insanın bir şeye, korkunç oluyor düşünceleri!.. Ama niye susuyorsunuz, niye konuşmuyorsunuz?

Ağzımızdan bir şey kaçırırız diye korkuyorsunuz.

Ne zamandır benden bir şey saklıyordunuz, biliyorum!.. Bir şey oldu bu evde... Ama anlamaya başlıyorum yavaş yavaş... Ne zamandır aldatıyordunuz beni! – Hiç öğrenemeyeceğim sanıyordunuz belki de!.. Duymadım mı sanki fısıllama konuşmalarınızı – günlerce, günlerce – sanki ipe çekilmiş bir kimsenin evindeymişsiniz gibi? – Dilim varmıyor

söylemeye, bu gece öğrendiğimi!.. Ama siz söyleyeceksiniz!.. Bekleyeceğim, siz söyleyeceksiniz bana her şeyi; saklıyordunuz ama, biliyordum ben ne zamandır! – Niye soldu öyle yüzleriniz birdenbire, ölüden beter oldunuz! Biliyorum! Biliyorum!

(Tik Tak susar ve gong sesi, saat 11:00 i vurur.)

(Rüzgâr sesi)

TABLO 2

(Ayağa kalkar, birkaç adım öne çıkar sanki kendini çağıran bir sese doğru gidiyor gibidir. Fakat büyük bir endişeyle.)

Gözlerime taş oturdu sanki! Ben burada bir başımayım, sonsuz bir karanlık içinde! Yanımda kimin oturduğunu bile bilmiyorum! Bir metre ötemde neler olduğunu bile bilmiyorum!..

(Fısıltılar duyulur)

O fısıldayarak konuşan kim?

(Oyunun kalan kısmında konuşmalarla beraber merdivenden gelen sesler ve kapı gıcirtısı sesi ile tırpan sesi sırasıyla duyulacak. Bu sesler hızlı bir yürüme sesi ve ardından gelen kapı kapanma sesi ile sonlanacak.)

Kim konuştu kapının orada!

Biri mi girdi odaya!

Kim dolaşüyor odada?

Bir çıksam bu odadan!

Nedir bu duyduğum?

Pencere mi açıldı?

Üşüyorum.

Ya bu ses nedir?

Ya bu nedir, bu duyduğum?

Ya bu?..

Kim kalktı ayağa?

Birisi ayağa kalktı masanın orada!

Işığı yakın! Işığı getirin!

Nereye gidiyorsunuz? – Nereye gidiyorsunuz? – Kızlar da bırakıp gittiler beni!

(Saat 12'yi vurur, gong sesi duyulur ve rüzgar sesi bir anlığına ve sessizlik.