

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI

CLOWN TEKNİKLERİ İLE ABSÜRD TİYATRODA KARAKTER GELİŞİMİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Alihan DURGUT

KOCAELİ 2025

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI

CLOWN TEKNİKLERİ İLE ABSÜRD TİYATRODA KARAKTER GELİŞİMİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Alihan DURGUT

Dr.Öğr.Üyesi Erbil GÖKTAŞ

KOCAELİ 2025

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI

CLOWN TEKNİKLERİ İLE ABSÜRD TİYATRODA KARAKTER GELİŞİMİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Alihan DURGUT

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 07.07.2025-27

Jüri Başkanı: Dr. Öğr. Üyesi Erbil GÖKTAŞ

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Süreyya TEMEL

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sabri ŞENOL

ÖNSÖZ

Tez çalışmamın başından itibaren yardımlarını ve desteğini esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Erbil Göktaş'a, yüksek lisans eğitimim süresince gerek akademik gerek sanatsal kültürüme çok değerli katkılarda bulunan hocalarım Prof. Dr. Sema Göktaş, Prof. Süreyya Temel ve Dr. Öğr. Üyesi Ufide Muşkara'ya, tez yazım sürecimde elinden gelen yardımı gösteren Arş. Gör. Büşra Özdemir'e, yüksek lisans sürecimin başından hatta öncesinden beri yanımda olan biricik hocam Dr. Sevgi Karaca'ya, beni okulda clowna yönlendirmeye çalışan ama sözünü bir türlü dinlemediğim, meslek ve hayat hakkında bana çok şey öğreten Öğr. Gör. Rusudan Savaneli'ye, beni clownlarım; “okkio ve Seko” ile tanıştıran Güray Dinçol'a, clown öğrenim ve tanışma sürecimde birlikte yol aldığım, oyun arkadaşım Berkay Öncü'ye, arkadaşım olduğu için kendimi şanslı hissettiğim Hakan Arslan'a ve son olarak desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen ve onların sayesinde hayallerimi cebimde toplayabildiğim annem ve babama, canım kardeşim Yiğit Can Durgut'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TABLO VE RESİM LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	8
1.ABSÜRD TİYATRO.....	8
1.1. ABSÜRD.....	8
1.2.ABSÜRDÜN TİYATROSU.....	11
1.2.1 ABSÜRD TİYATRONUN ÖNCÜLERİ.....	18
1.2.1.1. Samuel Beckett.....	18
1.2.1.2. Eugene Ionesco.....	20
1.2.1.3. Jean Genet.....	21
1.2.1.4. Harold Pinter.....	23
1.2.2. ABSÜRD TİYATRONUN KAVRAMSALLAŞTIRMASI.....	25
İKİNCİ BÖLÜM.....	26
2. CLOWN TEKNİĞİ.....	26
2.1. SOYTARILIK GELENEĞİ.....	26
2.2.FİZİKSEL TİYATRO.....	30
2.3. CLOWN.....	32
2.3.1. Lecoq Pedagojisi.....	34
2.3.1.1. Lecoq'un Pedagojik Yaklaşımında Clown'un Yeri ve Önemi.....	35
2.3.1.2. Kırmızı Burun: Dünyanın En Küçük Maskesi.....	36
2.3.1.3. Kişisel Zaaflar ve Gülünç Yanlar.....	37
2.3.1.4. “Flop” Kavramı ve Başarısızlığın Pedagojisi.....	39
2.3.1.5 Oyun (Oyunsuluk), Spontanlık ve Ani Yaratıcılık.....	40
2.3.1.6. Complicité: Seyirci ve Partnerle İş birliği.....	41
2.3.1.7. “Kendi Clownunu Bulmak”: Kişisel Clown'un Keşfi.....	43
2.3.2.Lecoq Pedagojisi ve Maskeler.....	44

2.3.2.1. Nötr Maske (Maske Neutre).....	45
2.3.2.2. Larva Maskeleri (MasquesLarvaires).....	47
2.3.2.3.İfade ve Karakter Maskeleri.....	48
2.3.2.4. Karşıt Maskeler.....	50
2.3.2.5. Yarım Maskeler ve Commediadell'arte.....	50
2.3.2.6. Clown'un Kırmızı Burnu ve Kişisel Clown.....	51
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	54
3. CLOWN TEKNİKLERİ İLE ABSÜRD TİYATRODA KARAKTER GELİŞİMİ	54
3.1. Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" Oyununda Clown Pedagojisi Bağlamında Karakter Analizi.....	54
3.1.1. I. Perde – Vladimir ve Estragon: Bekleyişin Başlangıcında Clown İkilişi.....	55
3.1.2. I. Perde – Pozzo ve Lucky'nin Gelişi: Usta-Köle İlişkisinde Clown Düeti.....	58
3.1.3. I. Perde – Godot Gelmiyor: Bekleyişin "Flop" Anıyla Kapanışı.....	63
3.1.4. II. Perde – Ertesi Gün: Değişen Roller ve Tekrarlanan Rutinler.....	65
3.1.5. II. Perde – Pozzo ve Lucky'nin Dönüşü: Devrik Otorite ve Sessiz Clown.....	68
3.1.6. II. Perde – Yarın da Bekleriz: Sonsuz Döngünün Trajikomedyası.....	70
SONUÇ.....	75
KAYNAKÇA.....	77

ÖZET

Bu yüksek lisans tezi, clown tekniklerinin absürd tiyatrodaki karakter inşası üzerindeki etkilerini incelemektedir. Absürd tiyatronun tarihsel, felsefî ve estetik bağlamları açıklanarak, bu türün karakter yapısının geleneksel dramatik kurallardan sapma biçimleri ortaya konmuştur. Beckett, Ionesco, Genet ve Pinter gibi öncü absürd tiyatro yazarlarının eserleri, karakterlerinin amaçsızlık, iletişimsizlik ve varoluşsal belirsizlik içinde şekillendiğini gösterirken, bu figürlerin clown geleneğinden izler taşıdığını gösterilmiştir.

Clown teknikleri, tarihsel olarak Antik Yunan'daki mimus oyunlarından başlayarak Orta Çağ saray soytarılarına, Commediadell'arte'nin maskeli uşak figürlerine ve modern palyaço karakterlerine uzanan bir çizgide değerlendirilmiştir. Bu figürler, toplumsal normların dışına çıkan, iktidarı mizahla eleştiren, fiziksel ifade gücünü merkeze alan ve anlamı sorgulayan özellikleriyle absürd karakterin biçimlenmesine katkı sunmuştur.

Tez kapsamında ayrıca fiziksel tiyatronun, özellikle Jacques Lecoq pedagogisi çerçevesinde, clown oyunculuğuyla ilişkisi ele alınmış; clown tekniğinin oyuncuya sağladığı bedensel farkındalık, doğaçlama gücü ve duygusal açıklık gibi becerilerin, absürd karakterlerin sahnelenmesinde nasıl işlevsel hale geldiği analiz edilmiştir. Beckett'in "Godot'yu Beklerken", oyununda clown estetiğinin ve mantıksal bozulmanın nasıl karakter düzeyinde etkili olduğu örneklenmiştir.

Sonuç olarak, bu çalışma, clown geleneğini bir araçsallıktan öteye taşıyarak, absürd tiyatro karakterlerinin oluşumunda temel bir dramatik araç olarak konumlandırır. Clown'un fiziksel, duygusal ve felsefî potansiyeli, absürd tiyatronun kaotik ve mantıkdışı doğasıyla buluşarak yeni bir karakter anlayışının zeminini sunar.

Anahtar Kelimeler: Jacques Lecoq, Samuel Beckett, Clown, Absürd

ABSTRACT

This master's thesis examines the impact of clown techniques on character construction in absurdist theatre. By exploring the historical, philosophical, and aesthetic contexts of absurdist theatre, the study identifies how character structures in this genre diverge from traditional dramatic conventions. Works by key absurdist playwrights such as Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter reveal that their characters are shaped by aimlessness, communication breakdowns, and existential uncertainty traits that often reflect elements of the clown tradition.

Clown techniques are analyzed through a historical trajectory that begins with the mimus performances of Ancient Greece, continues through the court jesters of the Middle Ages, the masked servant figures of Commedia dell'arte, and culminates in the modern clown. These figures, with the tendency to challenge social norms, satirize authority, emphasize physical expressiveness, and question meaning itself, have significantly contributed to the formation of absurdist characters.

The thesis also explores the relationship between physical theatre and clowning, particularly through the pedagogical framework of Jacques Lecoq. The clown technique is shown to provide the actor with bodily awareness, improvisational ability, and emotional openness all of which become functional tools in performing absurdist characters. Plays such as Beckett's *Waiting for Godot* are analyzed to illustrate how clown aesthetics and logical disintegration operate on the level of character.

In conclusion, this study positions the clown tradition not merely as a performative tool but as a fundamental dramatic device in the construction of absurdist characters. The physical, emotional, and philosophical potential of the clown intersects with the chaotic and illogical nature of absurdist theatre, offering a foundation for a new understanding of character.

Keywords: Jacques Lecoq, Samuel Beckett, Clown, Absurd

TABLO VE RESİM LİSTESİ

Tablo 1: Geleneksel Tiyatro ve Absürd Tiyatro Arasındaki Farklar.....	14
Tablo 2: Lecoq Eğitim Müfredatını Gösteren Tablo.....	45
Resim 1: Nötr Mask.....	46
Resim 2: Larva Mask.....	47
Resim 3: İfade Maskı.....	49



GİRİŞ

Absürd kelimesi etimolojik olarak latince aynı anlama gelen “absurdus” kelimesinin ardılı olarak Fransızca’da güncel anlam coğrafyasına yerleşen bir kelimedir. Latince “absurdus” sözcüğünün yapısal kurulumu muğlaktır. Latince surdus (sağır ve dilsiz) sözcüğüne ab+ ön ekinin gelmesi sonucu oluşur (www.oxfordreference.com). Fransızca kelime anlamıyla “absurde”, mantık kurallarını bozan, tersine çeviren. Saçma bir düşünce, öğeleri birbirini tutmayan, birbiriyle bağdaşmayan düşünce” anlamına gelir (Akarsu, 1998, 154).

Tarihsel olarak absürd kavramı teolojiden edebiyata, ontolojiden tiyatroya değin düşün kültürü dünyasında çeşitli anlam yerleşkelerinin içinde sıklıkla kullanılagelir. Albert Camus için absürd, insanın dünyayla ilişkilenmesinde açığa çıkan insanlık durumunun bizatihi kendisinin “skandal” niteliğindeki paradoksudur. Aynı zamanda bu kavramı “şey”lerin ayrıksılığını, uyumsuzluğunu algılamaya bağlı belirli duyguları tanımlamak, bu duyguların korunması gereken bir durumu adlandırmak suretiyle “saçma” duyguların bu şekilde korunarak, insan kaderinin trajik paradoksuna karşı bir silah hâline geldiği bir isyanı ifade etmek için de kullanır.

Absürd tiyatro, 20. yüzyılın ortalarında Batı tiyatro geleneği içinde, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya çıkmış, evrensel bir anlam anlayışının öncelendiği, insan yaşamını bir öz veya töze dayandırma gayesini sorgulayarak anlamın mutlak üretiminin imkansızlığını, rasyonel görünen dünyanın irrasyonel bir zeminde gerçekleşen yanılsamalı düşüncelere dayandığını ortaya koyan bir tiyatro anlayışıdır. Bu anlayışın kökenlerini anlamak için, farklı tarihsel, felsefi ve bilimsel süreçlerin incelenmesi gerekir. Absürd tiyatro, modern insanın “oluş” kaygılarına, Aydınlanma düşüncesinin sınırlılıklarına, savaş sonrası dünyanın travmalarına ve bilimsel keşiflerin yarattığı yeni düşünce biçimleriyle ve bu düşünce biçimlerinin eleştirilerine dayanan bir tür olarak şekillenir.

Aydınlanma, insan aklını ve rasyonalitesini merkeze alan bir düşünce sistemi olarak 18. yüzyılda şekillenir. İnsanın akıl yoluyla ilerleme ve mutluluk arayışını yücelten bu anlayış, 19. ve 20. yüzyılda giderek eleştirilmeye başlanmıştır. Çağdaş felsefe, Aydınlanma düşüncesinin insanın karmaşık iç dünyasını ve irrasyonel yönlerini ihmal ettiğini öne sürer. Absürd tiyatro, bu eleştiriye daha ileri bir noktaya taşır; rasyonalitenin insanın varoluşsal kaygılarına çözüm bulmakta yetersiz olduğunu gösterir. Samuel Beckett, Eugène Ionesco ve diğer absürd tiyatro yazarları, eserlerinde rasyonel düzenin altüst olduğu, mantıksızlığın ve belirsizliğin hâkim olduğu bir dünya sunarlar.

İkinci Dünya Savaşı, insanlık tarihindeki en yıkıcı olaylardan biri olarak hem bireylerin hem de toplumların dünya algısını kökten değiştirmiştir. Milyonlarca insanın ölümüne yol açan bu savaş, modern insanın teknolojik ilerleme ve rasyonel düzen anlayışını sorgulamasına neden olur. Toplama kampları, atom bombası ve savaşın yarattığı toplumsal travmalar, insanın ahlaki ve varoluşsal durumunu yeniden değerlendirme ihtiyacını doğurur. Bu bağlamda absürd tiyatro, savaşın anlamsızlığına ve insanın bu anlamsızlık içindeki yalnızlığına vurgu yapar. Örneğin, Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı eserinde, karakterlerin sürekli bekleyiş içinde olmaları, savaş sonrası insanın varoluşsal boşluk hissini yansıtır.

Sigmund Freud'un geliştirdiği psikanaliz, insanın bilinçaltını ve irrasyonel dürtülerini anlamaya yönelik önemli bir adım olmuştur. Freud, insan davranışlarının büyük ölçüde bilinçdışı süreçler tarafından yönlendirildiğini öne sürerek, Aydınlanma'nın rasyonel insan anlayışını sarsmıştır. Bu durum, absürd tiyatroya derin bir etki yapmıştır. Absürd oyunlarda karakterlerin irrasyonel davranışları ve içsel çatışmaları, psikanalizin insan ruhuna dair ortaya koyduğu karmaşık yapının bir yansımasıdır. Örneğin, Jean Genet'in *Hizmetçiler* adlı oyunu, karakterlerin içsel çatışmalarını ve kimlik arayışlarını psikanalitik bir yaklaşımla ele alır.

Absürd tiyatro, bireyin anlam arayışına hem bir meydan okuma hem de bu arayışın kaçınılmaz bir parçası olmasının hakikati aracılığıyla pozisyonlanır.

Clown sanatı çağdaş performans sanatlarındaki yerini Jaques Lecoq 'un pedagojisi sayesinde yeniden tanımlanır. Önceleri sadece güldürü karakteri olarak el alınan “clownlar” bu pedagojisi sayesinde insanın savunmasızlığını ve absürdlüğünü açığa çıkaran eleştirel sanatçılar olarak tanımlanmıştır. Lecoq, fiziksel tiyatronun önde gelen figürlerinden biri olarak, clown sanatını çağdaş performans sanatının bir aracı ve ifade biçimi olarak ele almıştır. Bu bağlamda “clown” kendi terminolojisi içinde bir anlam ihtiva etmektedir, dolayısıyla “clown” kelimesi için kullanılması öngörülen “palyaço,soytarı” gibi Türkçe ifadeler etimolojik olarak özdeş bir anlam taşımamaktadır.

Clown'un çağdaş sanat pratiği içinde kullanımının öncül biçimleri antik çağlara kadar uzanır. Kökenleri antik Yunan ve Roma tiyatrosundaki komik figürlere dayanır. Özellikle Roma tiyatrosundaki *mimus* ve *follis* karakterleri, bugünkü clownun atası sayılır. Antik dönem “clownları”, toplumun alt tabakalarını temsil ederek, seyircileri hem eğlendirmiş hem de sosyal eleştiri yapmıştır.

Orta çağ Avrupa'sında soytarılar (*jesters*) kraliyet saraylarında eğlencenin ana unsuru haline geldi. Soytarılar, toplumsal eleştiriye mizahi bir dille yapma konusunda özgürdü ve bu nedenle ayrıcalıklı bir pozisyondaydı.

Orta Çağ tiyatrosunun önemli türlerinden biri olan ahlak oyunları (*morality plays*), iyi ile kötü arasındaki mücadelenin dramatik bir temsildir. Bu oyunlarda Vice karakteri, genellikle şeytanın yandaşı olarak sahneye çıkar ve hem seyirciyi güldürür hem de ahlaki dersler verir. Clownesk öğelerin bu oyunlardaki etkisini, "şeytanın cazibesini mizahi bir anlatımla göstermesi" şeklinde açıklar. Vice, Orta Çağ tiyatrosunda clownesk unsurların en önemli taşıyıcısıdır. Bu karakter, seyirciyle doğrudan konuşur, onları oyuna dahil eder, fiziksel komedi ve abartılı hareketlerle mizah yaratır. Genellikle ahlaki bir çelişki ya da hatayı temsil eder, bu da onun clownesk yapısını güçlendirir. Orta Çağ tiyatrosunda clownesk figürler, seyirciyle sürekli bir iletişim halindedir. Bu, modern palyaçonun doğrudan seyirciyle bağ kurma pratiğinin erken bir versiyonu olarak görülebilir. Örneğin, *The Castle of Perseverance* oyununda Vice karakteri, seyircinin beklentilerini manipüle ederek onları eğlendirir ve ders verir. (Beadle, 2008, 130-135) Orta Çağ tiyatrosunda clownesk öğeler, sadece seyirciyi eğlendiren bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal

eleştiri ve dini mesajların yayılması için etkili bir araçtır. Vice karakteri ve benzeri clownesk figürler, tiyatrodaki mizahın gücünü ve insan doğasının zaaflarını ortaya koymuştur. Bu öğeler, çağdaş clown sanatı anlayışına ilham vermiş ve clownun evrensel bir ifade biçimi haline gelmesine katkıda bulunmuştur. Clown'un kökenleri, Orta Çağ'daki **Vice** karakterine dayansa da Rönesans'ta daha bireyselleşmiş ve çeşitli işlevler üstlenmiştir. Özellikle William Shakespeare, clown figürünü hem trajik hem de komik unsurların birleşimi olarak ele almış ve ona eserlerinde derin bir yer vermiştir (Wiles, 1987). Orta Çağ'da clown figürü, halk tiyatrosunun bir unsuru olarak günlük hayattan esinlenmiş şakalarla seyirciyi eğlendirirken, Rönesans'ta bu karakter daha karmaşık bir yapı kazanmıştır. Clown, artık yalnızca bir şakacı değil, aynı zamanda toplumsal eleştiri yapan ve insani zaafları gözler önüne seren bir figür haline gelmiştir (Bradbrook, 1932).

William Shakespeare'in eserleri, Rönesans dönemi clown figürünün en iyi örneklerini sunar. Shakespeare, clown figürünü yalnızca kaba güldürü unsuru olarak kullanmamış, aynı zamanda metnin felsefi derinliğine katkıda bulunmuştur. Örneğin, On İkinci Gece oyunundaki Feste, mizahi yorumlarıyla eserin tematik ağırlığını taşır. Kral Lear oyunundaki soytarı, yalnızca bir eğlendirici değil, aynı zamanda trajik olayların yansımalarıyla sağlanan derin bir karakterdir. Rönesans döneminde clown figürü, genellikle iki temel karakter tipi üzerinden şekillenmiştir. Bilge-aptal; bu tip, sosyal eleştiriye mizahla harmanlayarak zekice şakalar yapar. Shakespeare'in Nasıl Hoşunuza Giderse oyunundaki Touchstone, bu türün bir örneğidir. Kırsal clown; bu karakter, genellikle kırsal kesimin saf ama sevimli figürünü temsil eder. Bu clown tipi, kaba mizahıyla seyirciyi güldürür ve dönemin halk kültürünü sahneye taşır. Clown, toplumun güç ilişkilerini ve sosyal normlarını sorgulayan bir figür olarak işlev görmüştür. Shakespeare'in clownları, dönemin otoriter yapılarını ve insani zaafları alaycı bir dille eleştirmiştir. Clown figürü, bu işleviyle halkın tiyatroyla özdeşleşmesini sağlamıştır (Greenblatt, 1980). Rönesans clown'u, dördüncü duvarı yıkarak seyirciyle doğrudan iletişim kurar. Bu, seyirciyi oyunun bir parçası haline getirir ve clown'un halkın sesi olarak sahnede varlık göstermesini sağlar. Clown figürü, Rönesans tiyatrosunda trajik olayları hafifletmek için komik bir rahatlama sağlar, ancak aynı zamanda bu olayların derinliğini vurgular. *Hamlet*'te mezar kazıcıların sahnesi, trajik hikâyeyi hafifletirken felsefi bir sorgulama yaratır (Bloom, 1998). Rönesans clown figürü, İtalyan *Commediadell'Arte* geleneğinden de

etkilenmiştir. Bu gelenek, Arlecchino ve Pulcinella gibi karakterlerle clown'un maskeli ve doğaçlamaya dayalı bir formunu geliştirmiştir. İngiltere'deki clown figürleri, bu etkileri kendi yerel mizah anlayışlarıyla birleştirmiştir. İtalyan *Commediadell'arte* geleneğinde görülen *Zanni* karakteri, modern palyaçonun gelişimine büyük katkı sağlamıştır. *Zanni*, kaba saba, zeki ve hilekâr bir hizmetkar olarak clown geleneğinin erken örneklerindendi (Davison, 2013, 95).

Rönesans dönemi tiyatrosunda clown figürü, sadece bir komedi unsuru değil, aynı zamanda derin bir toplumsal eleştiri ve insani sorgulama aracı olarak işlev görür. Shakespeare ve diğer Rönesans yazarlarının eserlerinde, clown karakterleri trajik ve komik unsurlar arasında köprü kurar.

18. yüzyılda İngiltere'de Philip Astley'nin kurduğu ilk sirk ile sirk clownları ortaya çıkar. Bu sirkte sahne alan Joseph Grimaldiclownun fiziksel komedi ve duygusal derinlik sunabilen bir karaktere dönüşmesine öncülük etmiştir. Joseph Grimaldi, palyaçoğu sahne sanatlarında bir ikon haline getiren ilk kişidir. Komik mimikleri, abartılı makyajı ve kostümleri ile modern clown geleneğini başlatmıştır (Davison, 2013, 99).

20. yüzyılda sessiz sinemanın çıkışıyla clownlar sinema perdesine taşınır. . Sessiz sinemada sesin olmaması sahnede abartılı ve fiziksel güldürüye ortam hazırlayan clownesk öğelerin bulunmasına neden olur. Sesin eksikliği, clown figürünün fiziksel anlatım gücünü daha da ön plana çıkarır (Davison, 2013, #). Charlie Chaplin, Buster Keaton bu alanın öncüleridir. Chaplin ve Keaton, clown geleneğinden esinlenerek yeni bir tür "modern clown" yarattılar. Bu figürler, insani zaafı ve trajikomik durumları görselleştirmek için fiziksel komedi, yüz ifadeleri ve abartılı hareketler kullanırlar. Charlie Chaplin, clown figürünü *The Tramp* (Küçük Serseri) karakteriyle yeniden tanımlamıştır. Bu karakter; fiziksel komediyi toplumsal eleştiriyle birleştirir. Küçük adamın sistem karşısındaki mücadelelerini mizahi ve duygusal bir dille anlatır. Hem bir kahraman hem de bir anti-kahramandır. Chaplin, tiyatrodaki clown geleneğinin fiziksel komedisini sinemaya taşımış ve bu tarzı sessiz sinema diline başarıyla uyarlamıştır. Yavaş tempolu hareketleri, dikkatlice koreografisi yapılmış düşüşleri ve abartılı yüz ifadeleriyle clown figürüne yeni bir boyut kazandırmıştır (Jaffe, 1979). Buster Keaton, clown geleneğini farklı bir biçimde

yorumlamıştır. Onun clown figürü; *The Great Stone Face* (Büyük Taş Surat), ifadesiz yüzü ve duygusal mesafesiyle Chaplin'inkinden ayrılır. Keaton, genellikle absürd ve kaotik durumlarla karşılaşan ama soğukkanlılığını koruyan bir karakter sunar. Bu karakter, modern dünyanın anlamsızlığını ve bireyin bu dünya içindeki yalnızlığını temsil eder (Roberts, 2001). Keaton'un filmlerinde clown figürü, sık sık mekanik cihazlarla veya inşaatlarla etkileşime girer. Bu durum, clown'un çevresine uyum sağlama çabası üzerinden mizah yaratır. Keaton'unc clown figürü, modernleşen dünyada bireyin yabancılaşmasını sembolize eder (Sweeney, 2007). Chaplin ve Keaton, clown figürünü sadece güldürmek için değil, aynı zamanda toplumsal eleştiriler yapmak için kullandılar. Chaplin, kapitalizm ve diktatörlük gibi konuları işlerken, Keaton modern dünyada bireyin yalnızlığını ve yabancılaşmasını ele almıştır. Clown figürü, sessiz sinemanın ifade biçimini zenginleştirmiştir. Yüz ifadeleri, beden dili ve fiziksel mizah, sesin eksikliğini telafi etmek için kullanılmıştır (Jaffe, 1979, 154).

20. yüzyıl modern tiyatrosu, clown figürünü geleneksel rollerinden uzaklaştırarak hem bireysel yaratıcılığı hem de toplumsal eleştiriyi öne çıkaran bir unsura dönüştürmüştür. Samuel Beckett, Eugène Ionesco gibi absürd tiyatro yazarlarından Jacques Lecoq gibi tiyatro eğitmenlerine kadar birçok figür, clown'un tiyatrodaki anlamını yeniden şekillendirmiştir.

20. yüzyıl, clown'un geleneksel eğlendirici rolünden uzaklaşıp bireysel ifade ve toplumsal eleştiri araçlarına dönüştüğü bir dönemdir. Modern clown, sadece güldürmekle kalmaz; aynı zamanda insanlığın trajikomik doğasını gözler önüne serer. Clown, tarih boyunca hem tiyatronun hem de halk eğlencesinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Ancak 20. yüzyıl, clown'un sadece bir komedi figürü olmaktan çıkarak daha derin, çok katmanlı bir anlam kazandığı bir dönemdir. Modern tiyatrodaki clown, bireysel yaratıcılığın, insani zaafının ve toplumsal eleştirinin merkezi bir aracı haline gelmiştir. Jacques Lecoq, Samuel Beckett ve Dario Fo gibi önemli figürler, clown'un bu dönüşümünde etkili olmuştur.

Samuel Beckett: Absürd Tiyatronun Clownları Samuel Beckett'in eserlerinde clown figürü, insanlığın varoluşsal sıkışmışlığını ve anlamsızlığını yansıtan bir araçtır. Godot'yu Beklerken (1953) oyunundaki Vladimir ve Estragon karakterleri, modern clown figürünün absürd tiyatrodaki yansımalarıdır. Bu karakterler, clown'ların fiziksel komediye dayalı

hareketlerini kullanarak trajikomik bir durum yaratır. Beckett'in clown figürleri, insanın yaşam karşısındaki çaresizliğini ve anlamsızlığını mizah yoluyla ifade eder.

Jacques Lecoq, clown pedagojisinde bireysel yaratıcılığı ve insani kusurları öne çıkarmıştır. Ona göre, her insanın içinde bir clown vardır ve bu clown, sahnede bireyin en samimi ve savunmasız haliyle kendini ifade etmesini sağlar (Lecoq, 2022, 75). Jacques Lecoq (1921-1999), modern tiyatro eğitiminin figürlerinden biridir. Fiziksel tiyatro pedagojisiyle tanınan Lecoq, clown çalışmasını tiyatrodaki bireysel yaratıcılık ve samimiyetin bir formu olarak görmüştür. Ona göre clown, sadece güldürmek için değil, aynı zamanda derin bir insani anlayış geliştirmek için bir araçtır (Lecoq, 2022, 78). Lecoq'unc clown anlayışı, fiziksel tiyatroya olan yaklaşımıyla doğrudan bağlantılıdır. Clown, fiziksel anlatımın en özgür biçimlerinden biridir. Lecoq, bedenin ifade gücünü clown çalışmalarında merkezde tutmuştur. Modern performans sanatı, Lecoq'unc clown anlayışını yeniden yorumlayarak genişletmiştir. Clown, bu bağlamda: Geleneksel tiyatro sahnesinin ötesine geçmiştir. Sınırları zorlayan bir ifade biçimi olarak performans sanatında yer bulmuştur. Doğaçlama, katılımcılık ve seyirciyle doğrudan etkileşim gibi unsurları barındırmıştır.

Clown, Lecoq pedagojisinde bireysel yaratıcılığın ve özgünlüğün ifadesi olarak önemlidir. Her sanatçı, kendi clown karakterini geliştirerek sahnede eşsiz bir varlık yaratır. Bu yaklaşım, modern tiyatrodaki karakter yaratımına farklı bir boyut katmıştır. Lecoq'a göre clown, seyirciyle sahne arasında duvar örmez; aksine, doğrudan bir ilişki kurar. Bu etkileşim, modern tiyatrodaki seyirci katılımına dayalı performansların temelini oluşturmuştur. Clown, insani kusurları bir mizah kaynağı olarak kullanırken, aynı zamanda toplumun kusurlarına da ışık tutar. Lecoq'unc clown anlayışı, modern tiyatrodaki toplumsal eleştirinin bir aracı olmuştur.

Lecoq'unc clown pedagojisi, birçok ünlü tiyatro topluluğu ve sanatçı üzerinde etkili olmuştur. Örneğin; Complicité Tiyatrosu, Lecoq'un fiziksel tiyatro ve clown anlayışını modern tiyatrodaki başarıyla uygulamıştır. SlavaPolunin, Lecoq'unc clown pedagojisinden ilham alarak uluslararası düzeyde tanınan bir clown sanatçısı olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ABSÜRD TİYATRO

1.1. ABSÜRD

Absürd; kelime kökeni olarak latince “ab” ve “surdus” kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. “Ab”, “ uzak” anlamına gelirken “surdus” ise “sağır” anlamına gelmektedir. Uzak ve sağır kelimelerinin birleşiminden “absürd” yani “saçma” oluşmuştur. (*ABSURD Definition & Meaning*, 2025) Saçma; kelimesinin Türkçe etimolojik karşılığı ise, “saç-” kelime köküne dayanır. Saç-mak dağıtmak, savurmak anlamındadır. (Saç-, 2025) Türkçe kelime karşılığıyla absürdün temsil ettiği merkezden uzaklaşma, usun dışına çıkma, akıl ve bilim ile açıklanamama anlamlarını da bünyesinde barındırır. Bir diğer absürd tanımlaması da İpşiroğlu tarafından “uyumsuz” olarak yapılmıştır. İpşiroğlu “Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik” adlı kitabının önsözünde; saçma olanın, usdışı olduğunu ve bu nedenle “Sürrealizmi” anımsatacağı sebebiyle, sürrealizmin bilinçaltına işaret eden akışının absürdün evrenine uymadığını, eleştirel ve alımlayıcısını düşünmeye yönlendiren bir akım olarak ele alınması gerektiğini ve bu nedenle kelimenin “uyumsuz” olarak kullanımının daha yerinde olduğunu söyler. (İpşiroğlu, 1999, IV)

Hesiodos’a göre kaos, dünyanın ve tanrıların oluşumundan önce varoluşun bir ön koşulu olarak “boşluk” ve “uçurum” olarak tanımlanmıştır. Kozmik kaostan sonra Gaia (Toprak), Tartaros (Yeraltı), Eros (Çekim) gibi unsurların ortaya çıkmasıyla kaostan düzene geçiş başlamıştır.

Kaos’tan oluşan unsurlar tanrıların oluşumuna etki etmiştir. Tanrıların oluşumu ile Kaos ve düzen iki karşıtlığı ortaya çıkmıştır. Bu ikili karşıtlık düşüncesi bütün batı

metafiziğinin matrisini oluşturur ; düzen ve kaos karşıtlığı gibi insan-hayvan, kültür- doğa gibi karşıtlıklar bir kavramın diğerini öncelediği düşünsel bir anlayışa geçiş hazırlamıştır.

Bu bağlamda “cultura” Latince kelime anlamı itibariyle toprağı işlemek anlamına gelirken, sonraları ruhu işlemek anlamına evrilmiş, insanın biçimlendirdiği düşünsel ve maddesel her şeyi kapsar hale gelmiştir.

Ortaçağ Hristiyan düşüncesi kaosun düzene karşı konumlanmasında pozisyonunu keskinleştirir. Tanrı’nın evreni mutlak bir düzen içinde yarattığı ön kabulüne karşıt olarak antropomorfik bir kaosu işaretleyerek “şeytan” figürünü işlevselleştirdiği görülür. Augustinus’a göre Tanrı her şeyi anlamlı bir düzen içinde yaratmıştır; kaos, insanın Tanrı’ya olan isyanının sonucudur. Bu bağlamda rasyonel bir tanrı imgesinin karşısına irrasyonel olanın temsili olarak şeytan figürü yerleştirilir. Bu noktada tanrı yönetsel bir düzeni oluşturan güç olarak karşımıza çıkar.

Aydınlanma sonrasında dinsel otoritenin yerini aklın alması, toplumsal olgu ve pratiklerin sekülerleşmesi sonucu kavramların bilgi nesnesi haline gelmesi sonuca ulaştırır (Kar, 2013, 178) . Bu anlamda kaos artık şeytani bir figür olarak değil bilgi eksikliğinden kaynaklanan bir problem haline gelir. Ancak 20. yüzyıla gelindiğinde teolojik kabullerin yerini bilimsel söylemlerin almasıyla kaos ve düzen arasındaki ilişki sorunsallaşmaya başlar. Nietzsche’nin “Tanrı öldü” ilanı, değerlerin düzeninin çöktüğüne işaret eder. Nietzsche bu söylemiyle Batı metafiziğinin mutlak ve tözsel olan tanrı imajının öldüğünü ifade eder. Yani tanrının ölümü yalnızca Hristiyan Tanrısının değil, tanrının yerine geçmiş olan bütün aşkın temelin, hakikatin, ereğın, yasanın ölümüdür. Sonuç olarak tanrının ölümü modern bilimin sekülerleşmenin ve nihilizmin bir çıktısı olarak insanın dünyayla ilişkilenmesindeki anlamsal örüntülerinin çökmesidir.

Bu düşünsel dönüşüm, özellikle 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan absürd tiyatrodaki radikal bir kavramsal bağlama oturur. Geleneksel olarak düzenin karşıtı, şeytani ya da irrasyonel bir tehdit olarak kodlanan kaos; modern çağda anlamın üretilmediği, insan aklının sınırlarına çarptığı bir alan olarak yeniden yorumlanır (Kar, 2013,178). Camus’nün ifadesiyle, modern birey artık evrenin mantıklı bir yapıya sahip olduğu fikrine

tutunmak yerine, bu yapının yokluğu içinde yaşamayı öğrenmek zorundadır (Camus, 1942, 48). Kaosla yaşamak, modern estetik için bir sorun değil; bir başlangıç noktasıdır.

Kaos ile mücadele halinde varlığını sürdüren insanın yaşamına bir amaç, kaosa sürüklenişine bir sebep bulmaya çalışması insanın bilinç kazandığı ve soru sormaya başladığı dönemden beri süregelmektedir. Bu arayışlar önceleri kendini doğanın cevaplarına sonraları tanrılara ve en son geline nokta bilime bırakmıştı. Modernizm ve aklın önderliğinde ilerleyen ve aydınlanan insanoğlu artık geçmişteki tüm insanlardan daha fazla şey biliyor ve bu ölçüde daha fazla şeyi merak ediyordu; ne kadar ileri gidebilirim? Bu sorunun cevabını ise İkinci Dünya Savaşı'nda aldı; ölüme kadar. Ölümün tek gerçek olduğunu ve ondan ileri gidilemeyeceğini görenler bu durumda dünyadaki insanın varlığını saçma olarak yorumladı. Yokluktan yokluğa bir yolculuk, içinde acıların, dertlerin, anlamsızlıkların olduğu ve mecburen sonuna kadar gidilmesi gereken bir yolculuk. İşte insan tam burada tüm diğer doğal varlıklardan ayıran anlam arayışı onu anlamsızlığa ve anlamın asla bulunamayacağına götürüyor, çünkü bugüne kadar getirdiği ne varsa, kaosla mücadele için icat ettiği ne varsa, onun yanında gibi görünen, ona hizmet eder gibi görünen ne varsa hepsi onu öldürmek için kullanıldı. Bu sebeple olmasaydı olmazdık ama olmasaydık da olmazdı demek insanı yokluğun, anlamsızlığın içine attı.

Albert Camus için absürd; insanın anlam arayışına karşı evrenin sessizliğini tanımlar. İnsanın anlam arayışına karşı evren sessiz ve umursamazdır, onun sorularına, arayışına karşı sessizdir. İnsan, bulunduğu evrenin bir parçası olmak, onunla uyum içinde olmak isteğindedir; sadelik ve akılla bu isteğine ulaşmak için çabalar. İnsanın sadelik ve mantık isteği, evreni bu bağlamda mantığa ve akla indirgeme çabası, oluş halinde kendini anlamsız bir umuda bağlamadığı sürece, evrenle uyumsuzluğu, devam edecektir (Camus, 2010, 56). Bu uyumsuzluk Camus'ye göre "arzulayan tinsel varlıkla, umut kırıklığına uğratan dünya arasındaki kopuş" olarak tanımlanmaktadır.

Bu uyumsuzluk durumu silinemez, karşı çıkılamaz, tersine döndürülemez bu sebeple insan bu durumla yaşamaya mecburdur. Açığa çıkan bu mecburiyetin bilincinde "insan bir şeye sığınmadan hayatta kalabilir mi, kalamaz mı?" sorusu ortaya çıkar. İnsan bu uyumsuzluğun bilincinde hayatta kalmaya devam etmektedir, bu onun hayatta kalma

iradesidir. Camus'nünabsürd insanı; anlamın olmamasının bilincinde hayatta kalmaya devam eden insandır (Camus, 2010,64). Sagi'ye göre Camus'nün felsefi düşüncesi, “varoluşun mantıksızlığının bilinçli kabulü”ne dayanır (Sagi, 2002, 2).

Camus buna ilişkin insanın absürde karşı onurlu bir başkaldırı içinde olması gerektiğini söyler. Bu başkaldırı onun absürdü reddedişi anlamına gelmez bunun bilincinde olduğu bilerek yaşamını sürdürmesi, varlığının devamı sayesinde onurlu bir başkaldırı gerçekleştirir (Bahçıvan, 2025, 14).

Bu dönüşümün dramatik bir ifadesi, 20. yüzyılın ortalarında gelişen absürd tiyatro türünde kendini gösterir. Bu tür, varoluşsal sorgulamalarla biçimlenen estetik bir alan olarak, kaosu yalnızca bir içerik değil, aynı zamanda bir biçimsel strateji olarak işler (Esslin, 1961, 23).

Sonuç olarak absürd fikri aslında kaos ile insanın ilişkisinden temellenir. Kaos'u anlamlandırmak ve sorularına cevap bulmak isteyen insan yanıtsız kalmış, kendini bir boşluğun içinde bulmuştur. Bu boşluk Hesiodos'a göre kaosun kendisiydi, şimdi ise kaos ile mücadeleden doğan; absürd. Kısaca tüm bu anlam arayışlarının, kaosu ve düzeni konumlayışın, siyasi ve dini kontrollerle ele alınışı ve aklın öncülüğünde anlaşılmasa çalışılması hayatın anlamsızlığı ve anlam arayışının boşunallığı noktasına varmıştır. Bu da 20. yüzyılda absürd tanımıdır.

1.2.ABSÜRDÜN TİYATROSU

İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir tiyatro akımı olarak savaşın yarattığı derin toplumsal ve psikolojik sarsıntılara bir tepki ortaya çıkar. Savaşın yıkımıyla birlikte insanlığın yüzyıllardır güvendiği değerler birden büyük bir sarsıntıya uğramıştır (Şener, 2008, 298-299.) Toplumda bir inançsızlık başlamış ve milyonlarca insanın ölümü, totaliter rejimlerin insanlığa yaptıkları sonrasında 20. yüzyıl insanı derin bir anlamsızlık duygusuna kapılmıştır. Savaşın ardından ortaya çıkan boşunallık ve nedensiz endişe hali daha iyi bir

dünya idealinin yerini onarılması imkânsız parçalanmışlık duygusuna bırakmıştır. Bu ortamda dil ve iletişim de güvenilirliğini yitirmiştir.

Varoluşçu düşüncenin evrenin düzensizliği, rastlantısal oluşu ve amaçsız oluşunu ortaya koyması hayatın özünde anlamsız olduğu olgusunu ortaya çıkarır. Absürd tiyatroyu özgün kılan ise tam bu anlamsızlık duyguysunu eserin biçimine de yansıtarak seyirciye doğrudan aktarmasıdır. Yani absürd tiyatro anlamsızlığı konu olarak almakla kalmaz; olay örgüsü, karakter inşası ve dilin kullanımı gibi unsurları da altüst ederek bu anlamsızlığı sahnenin yapısında da görünür kılar. Bu yönüyle uzun süredir insanlığın inandığı tanrı, aydınlanma gibi fikirlere yani akıl ve düzene karşı bir başkaldırı olmuştur.

Avrupa’da 1940’ların sonlarına doğru bazı sıradışı oyunlar sahnelenir. Bu oyunlar geleneksel tiyatronun asırlardır süregelen kalıplarını kırıyor, izleyicilerin alışık olmadıkları biçimler sahneye koyuyorlardı. Martin Esslin’ e göre bu oyunlar “seyirciye alışlagelmiş sahne konvansiyonlarına karşı, çılgınca ve mantıkdışı ve anlamsız olaylar yağmuru gibi geliyordu” (Esslin, 1999, 13-15). Bu oyunlarda diyaloglar sık sık anlamsız tekrarlarla doluyor, iletişim kurmak yerine iletişimsizlik vurgulanıyordu. Zamanın ve mekânın belli olmadığı, karakterlerin tutarlı kimliklere sahip olmadığı, hatta oyun için kimlik değiştirebilir oldukları bu oyunlarda, oyunla rüya, gerçeğe rüya gidip geliyordu. Ciddi, trajik bir atmosfer aniden kaba farz düzeyine çark edebiliyordu. Seyirciler bu oyunları ilk bakışta anlamlandıramamalarına rağmen büyülenmişcesine izlediler ve alkışladılar. Bu şaşırtıcı başarı tiyatro erişirimlerini yeni bir olguyu tanımlamaya yöneltti.

Absürd tiyatronun ilk eserlerini verenler Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Adamov gibi yazarlar olmuştur. Bu yazarlar aynı zamanda türe altın çağını yaşatacak en yetkin örneklerini de katmışlardır. Paris’te ikamet etmeleri hasebiyle Paris’ten başlayan bu yeni hareket 1950’lerin başından itibaren Avrupa’nın diğer şehirlerine de yayılmıştır. Örneğin Eugene Ionesco’nun yazdığı “Kel Şarkıcı” adlı oyunda klişeleşmiş günlük dil, kalıp cümleler, anlamsız bir kakafoniye, bir karmaşaya dönüşür, bu da dilin iletişim aracı olarak miadının dolduğunun göstergesidir (1950). Yine aynı tarihlerde Samuel Beckett, “Godot’yu Beklerken’i” kaleme alır, akımın en net örneklerinden biri olmuştur. Vladimir ve Estragon karakterleri asla gelmeyen bir “şeyi” beklemektedirler. Bu

anlamsız bekleyiş insanın varoluşunun anlamsızlığını ve iletişimsizliği simgeleştirerek absürd tiyatronun geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır (1953). Bu iki yazar da Fransız asıllı olmamalarına rağmen eserlerini Fransızca yazmış, Paris’te üretmişlerdir. Bunun nedeni dönemin Paris’inin fikirlere, yeniliklere, en açık şehirlerinden biri olması olarak ele alınabilir. Fakat absürd tiyatro Fransız olarak ele alınmamalıdır, o ortaya çıktığı bölgenin sınırlarını kısa bir sürede aşmış ve Avrupa sonrasında Amerika sathına yayılmıştır. Fransız yazar, Jean Genet “Hizmetçiler” oyunu ile toplumsal rollerin ikiyüzlülüğünü ortaya koyarken grotesk bir üslup kullanmıştır (1947).

Bu yazarların ortak özellikleri kendinden önceki tiyatrodan kesin bir kopuş sergilemeleridir. Olay örgüsü anonimleştirilmesi, giriş-gelişme-sonuç düzenine bağlılığı, karakterlerin tutarsızlığı, karakterlerin karikatürize edilmesi ve anonimleştirilmesi, nihai bir çözüme ve mesaja ulaşmaması, bakımından “eski tiyatro” ile ayrılık yaşar. Ayrışılan bu noktalar bir tablo halinde Acalıoğlu’nun “Saçmanın Tiyatrosu” adlı kitabında mevcuttur.

Geleneksel Tiyatro	Saçma Tiyatro
Oyun giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur.	Oyunda giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden biri ya da ikisi bulunmayabilir.
Olay örgüsü nedensellik üzerine kuruludur.	Nedenselliğin yerini rastlantı ve düş alır.
Aristo mantığı egemendir.	Basit ve yüzeysel bulunur, Aristo mantığı kökten reddedilir.
Değişmez kuralların varlığına inanılır.	Değişmez kural yoktur ve kuralcılığa karşı çıkılır.
“Mantıksal” bir uyum aranır.	Mantığın göreceli olduğuna inanılır.
Oyunu ve kişileri mantık yönlendirir.	Oyunu ve kişileri saçma yönlendirir.
Latin- Yunan ikilisinden kalma estetik ve uyum gözlenir.	Böyle bir uyum reddedilir, tersine döner.
Oyunun sonunda bilinmezlik ve belirsizlik kalmaz.	Oyunun sonunda bilinmezlik ve belirsizlik kalır ya da kalabilir.
Güldürü ve ağlatı farklı türlerdir.	Güldürü ağlatı, ağlatı güldürünün yerini alabilir ya da birbirinden ayrılabilir.

Çıkarılacak ders ya da mesaj açıkça verilir.	Çıkarılacak ders ya da mesaj “varsa” hissetirilir.
Kişiler mantık ve gerçeğe uygunluk çerçevesi içerisinde gelişim gösterir.	Kişiler nasılsa öyle kalır.
Kişilerin iletişim kurduğuna inanılır.	İletişim sorgulanır.
Olay örgüsü mantıksaldır.	Olay örgüsünde çelişkiler olabilir.

Tablo1: Geleneksel Tiyatro ve Absürd Tiyatro farklılar tablosu. (Acarlıoğlu, 2003, 22)

Absürd tiyatro insanlık durumunu “amaçsız, köksüz ve anlamsız bir varoluş” olarak yorumlar. Absürd oyun kişileri de buna bağlı olarak anlaşılmasız bir dünyanın içine fırlatılmış ve ne yapacağını bilemeyen kuklalar gibidir.

Absürd tiyatroyu daha doğrusu “absürd’ün tiyatrosunu” kavramak için geçmiş çağlarda absürdü aramak, anlamak sonrasında tiyatrodaki mevcudiyetini tanımlamak gerekir. Esslin “The Theatre of The Absurd” yani “Absürt Tiyatro” olarak Türkçe’ye çevrilmiş kitabında absürd’ün geleneklerinden bahseder:

“Absürd tiyatronun yeni ve her biri değişik bileşimlerle -ve kuşkusuz çağdaş sorunların ve düşüncelerin anlatımı olarak- sergilediği eski gelenekler belki de şu başlıklarda toplanabilir:

“Yalın” tiyatro; yani sirk ya da revülerde, akrobat, boğa güreşçisi ya da mim sanatçıların çalışmalarında görülen biçimiyle soyut göze yönelik görüntüler.

Soytarılık, maskaralık ve çılgın sahneler.

Sözel saçmalık.

Çoğu kez güçlü alegorik parça taşıyan düş ve düşlem yazını.” (Esslin, 1999, 255).

Bu gelenekler absürd tiyatronun oluşumunda doğrudan veya dolaylı etkili olmuşlardır. Esslin’in “yalın” tiyatro ifadesi aslında tiyatrodaki anlamın ve mesajın

olmadığı halini ifade eder. Bu nedenle sirk ve revüleri örnek göstermiştir. Bu anlamda baktığımızda absürd tiyatro yazarları ustalık gerektiren performans alanlarından yararlanırken aslında dilin hiyerarşik üstünlüğünü kırmaya çalışmışlardır. Absürd oyun yazarlarına göre dildeki klişeleşme onların aradığı anlamların üzerinde kalıyordu. Bu nedenle onlar dilin üstünlüğü yerine sahnede görünen her şeyin eşit şekilde bütüne hizmet etmesi gerektiğine inanıyordu. Bu nedenle “Genet ayinsel ve yalın biçimsel eylemi kullanıyor, İonesco, nesneleri çoğaltıyor, Tardieu ise sadece devinim ve sestten oluşan oyunlar yazıyor” absürd tiyatro yazarları dilin geleneğini yıkmaya çalışıyordu (Esslin, 1999, 255).

Bir diğer geleneksel unsur ise soytarırlık. Soytarırlık çağlar boyunca usun dışında, normların karşısında kendini konumlamış, sanatta ve sosyal yaşamda (sarayda) kendine yer bulmuştur. Soytarırlık geleneği Antik Yunan’daki “mimus” oyunlarına kadar izi sürülebilir bir gelenektir. Bu oyunlar temel iki türün dışında kendine geniş yer bulmuş oyunlardır. Tragedya ve komedya belli başlı kuralları olan, hedef kitlesi ve içerik bakımından tutarlı bir geleneğe sahip olan Aristotelesçi tiyatronun kurallarına haiz olan biçimlerdir. Mimus oyunları bunların dışında, kuralları keskin olmayan, doğaçlamaya dayalı tiyatro biçimidir. Karakterleri de diğer iki türdeki gibi soylular veya hizmetçiler olarak kesin değil, istenilene göre değişkenlik gösterebilir. Belli bir gruptan ziyade halka yönelik olan bu biçimde kadınlar da sahneye çıkabilir, aşırılıklar sahnede gösterilebilir. Mimus oyunlarının karakterleri de “aptal” kişilerden oluşur.

Soytarırlık geleneği, Orta Çağ’a gelindiğinde “commediadell’arte’nin” uşak karakteri Arlecchinosu gibi tiplerin işaretlendiği mim oyunları oynanır ve burada da kişiler aynı tipte görülür. Tiplerin absürde yakın özellikleri matıksal süreçleri normal insan zekâsı düzeyinden düşük seviyede algılamalarıdır. Karakterlerin isimleri de “moros” ve “stupidus” yani aptal olarak karşımıza çıkar (Esslin, 1999, 256). Bu tipler daha sonra kendi palyaçoluğa kadar getirmiş ve günümüze kadar etkinliği devam etmiş, cihan sathına yayılmıştır. Mimus ve commediadell’arte biçim ve içerik bakımından birbirine çok benzer bu nedenle ikisi arasındaki benzerliklerin özellikle fiziksel anlatıda kesişiyor olması sebebiyle “clown” bölümünde ele alınacaktır.

Bahsi geçen tipler aęlar boyunca etkinliklerini sürdürmüş ve saray soytarılarını öncelemiştir. Shakespear’ın soytarıları bu sınıfa dahil edilebilir. Bu tipler aptallık kisvesi altında, sylenemeyenleri söylemeleri ile meşhurdur. Halkın, kralların, soyluların göremedikleri, düzeltmeleri gereken yönleri açıkça söylerler ve başlarına bir şey gelmeyeceğinden emindirler. Hazır cevap ve akrobatiklerdir. Kral Lear’ın soytarısı buna bir örnektir (Baha, 2024, 42).

19.yüzyıla gelindiğinde tüm bu soytarıların devamı olarak, İtalyan halk tiyatrosundan türeyen “pagliaccio” nun en güncel ve yetkin örneklere görülür. Bunlardan en meşhuru Grimaldi’dir. Sirklerde ve özel gösterilerde yer alan bu tipler daha sonraları sessiz sinema dönemini doğrudan etkilemiş ve fiziksel aksiyon temeline dayalı oyunculuk metodlarıyla Chaplin, Keaton gibi sessiz sinema devlerini ncellemişlerdir.

Absürd tiyatro yazını bu sinemanın etkisinde, Dünya Savaşları’nın devamında kendine alan bulmuş ve karakterlerini Antik Yunan’dan Chaplin’e uzanan bu soytarı geleneğinde bulmuştur. Sonuç olarak soytarıların fiziksel aksiyonu, sözel anlatımı kırmış ve yeni anlatım biçimleri oluşturmaya başlamıştır. Soytarıların sözel saçmaları, dili ve sesi kullanışları da absürd tiyatro karakterleri için bir anahtar olmuştur. Absürd tiyatro yazarları karakterlerini bu tiplerden oluşturmuştur. Bazı oyunların açıklamalarında açıkça belirtmişlerdir (Tardieu, 1996, 59).

Sözel saçmalık, dil felsefesi bağlamında önemli bir yer tutar. Ludwig Wittgenstein, dilin sınırlarını ve bu sınırların ötesinde kalanların “saçma” olduğunu belirtir. Bu bakış, dilin ifade edemediği alanları anlamlandırma çabasıdır (Wittgenstein, 2016, 11).

Sözel Saçmalık yazını, dilin anlam üretme kapasitesini bilinçli olarak bozan, mantıksal yapıları altüst eden ve okuyucuyu ya da izleyiciyi alışılmış anlam kalıplarının dışına iten bir edebi tekniktir. Bu teknik özellikle 19.yüzyılda Edward Lear ve Lewis Carroll gibi yazarların eserlerinde belirginleşmiştir.

Edebi saçmalık anlamlı ve anlamsız unsurların bilinçli şekilde harmanlandığı bir edebi türdür. Bu türde dilin yapısal öğeleri hem anlam üretir hem anlamı bozar. Martin Esslin'in aktardığına göre:

“Lewis Carroll'unsagmadünyasında iste bu yüzden, anlamin gerçek dünyada yerinden oynatılamayacak belirleyiciliğini ve önemini kırmaya çalışan yaratıklar vardır:

"Bir sözcüğü kullandığımda," dedi HumptyDumpty oldukça küçümseyici bir tonla,"benim seçtiğim anlamı taşır - ne daha azını ne de daha çoğunu."

"Sorun," dedi Alice, "sözcüklere çok değişik anlamlar verip veremeyeceğin."

"Sorun," dedi HumptyDumpty, "hangisinin önemli olacağı hepsi bu."

Sözcüklerin anlamlarına bu egemenlik, anlatılamayanla karşılaşıldığında yitirilebilir (Esslin, 1999, 267).

Absürd geleneğin dördüncü ve son büyük bileşeni, rüya, kâbus ve fantastik edebiyat geleneğidir. Bu gelenek sahnede ve edebiyatta mantık dışı düşsel kurguların kullanılmasını ve çoğu zaman alegorik mesajlar verilmesini içerir. Bilinçaltının düşlerin ve hayal gücünün ürünü olan sahneler, modern absürd tiyatro yazarlarının eserlerinde önemli yer tutar ancak bunun kökeni de önceki çağların sanatına uzanır. Özellikle sürrealist (gerçeküstü) akım ve ondan etkilenen tiyatro eserleri absürd geleneğin habercisi olmuştur. 20. yüzyılın başlarında sürrealist şair Guillaume “Apollinaire”, “LesMamelles de Tirésias” (1917) adlı oyununda gerçekle fanteziyi iç içe geçirerek savaş sonrası dünyanın absürdünü sahneye taşımıştır. Yine dadaisttiyatronun kurucularından Tristan Tzara’nın “Garip Şapka” (TheGasHeartr, 1921) gibi oyunları, nedensiz ve düşsel ilerleyişleri ile geleneksel dramatik yapıya meydan okumuştur. Bununla birlikte “rüya tiyatrosu” denince akla gelen en önemli öncülerden biri AugustStrindberg’dir. Strindberg’in “Bir Rüya Oyunu” (Ettdrömspel, 1902) ve üç bölümlük “Yolcu” üçlemesi (TillDamaskus, 1898–1904), düş mantığının sahneye doğrudan doğruya uygulandığı erken örneklerdir ve Absürd Tiyatro’ ya doğrudan kaynaklık etmişlerdir.Nitekim Strindberg, Bir Rüya Oyunu’nun önsözünde, “rüyaların

kopuk ama görünürde mantıklı biçimini” taklit etmeye çalıştığını, zaman ve mekânın rüyalarda olmadığı gibi ortadan kalktığını, karakterlerin bölündüğünü, çiftleştğini ve birbirine dönüştüğünü özellikle belirtir. Bu yaklaşım gerçekliğin bütüncül ve tutarlı bir resmini vermeye çalışan natüralist tiyatronun ötesine geçerek, bilinçaltının parçalı ve mantıkdışı deneyimini sahnelemektir. Strindberg’in açtığı bu yol, ilerleyen dönemlerde “ekspresyonist” tiyatrodan ve Absürd Tiyatrodan benimsenmiştir.

Aradığını bulamayan ve etrafıyla uyumlanamayan absürd tiplerin Antik Yunan’dan bugüne kadar izlerine rastlamak mümkündür. Antik çağlardan bu yana absürd tipler kendilerini tiyatro sahnesinde var etmişlerdir. Önceleri mimus oyunlarında kendilerini gösteren bu tipler “soytarı” asıllı, budala tiplerdir. Orta Çağ döneminde yerlerini commediadell’artekarakterlerine bırakan bu tiplerin devamı olarak “palyaçoluk” gelişmiş, sonunda tipler modern mim sanatçılarına kadar gelmiştir. Ortak özellikleri aptallık üretmek ve dünyayı yorumlayışlarında erke aykırı oluşlarıdır. Sahnede oluşları kadar içerikleri de absürd olabilir ancak biçim olarak tiyatroya absürdü getirememişler, geleneksel yöntemlerinde aykırı tipler olarak var olmuşlardır (Esslin, 1999, 256-257).

1.2.1 ABSÜRD TİYATRONUN ÖNCÜLERİ

1.2.1.1. Samuel Beckett

Samuel Beckett, İrlandalı bir yazar olarak Absürd tiyatronun en önemli öncülerinden biridir. 1906 yılında Dublin yakınlarında Protestan bir ailede doğan Beckett, Trinity College Dublin’de Fransız ve İtalyan edebiyatı eğitimi almış ve genç yaşlarda Paris’e yerleşerek James Joyce gibi yazarlarla etkileşim kurmuştur. II. Dünya Savaşı sırasında Fransa Direnişi içinde de yer alan Beckett, savaş sonrası dünyanın anlamsızlık ve yıkım duygusunu derinden deneyimlemiştir.

Kariyerinin başlarında roman ve şiirlerle uğraşan yazar, tiyatro alanındaki çıkışını Fransızca kaleme aldığı “Godot’yu Beklerken” (1952) ile yapmıştır. Beckett, bu oyunu

İngilizce yerine Fransızca yazarak dile hakimiyetinin getirdiği alışkanlıklardan kaçınmayı ve anlam düzeyini olabildiğince minimal tutmayı amaçlamıştır. Ayrıca Godot'yu Beklerken, dilin iletişim aracı olarak güvenilmezliğini vurgulayan ve insan yaşamının boşunallığını son derece yalın bir sahne düzeninde metaforik olarak ortaya koyan yapısıyla Absürd tiyatronun başyapıtı haline gelmiştir. Oyunda iki serseri karakter (Vladimir ve Estragon), hiç gelmeyecek olan muğlak "Godot" kişinin randevusunu bekleyerek zamanını doldurur; geçmişleri ve amaçları belirsiz bu karakterler aslında dünyaya bir amaç ve anlam işlevi olmaksızın "fırlatılmış" insanlığı temsil eder biçimde yorumlanmıştır. Bekleyiş eylemi, insanın bu anlamsız dünyada bir kurtuluş umuduna tutunma ihtiyacını simgeler; ancak Godot karakterinin asla gelmemesi, bu umudun boşa çıktığını göstererek oyunun asıl iletisini verir (Beckett, 2000).

Beckett'in diğer önemli oyunları da benzer biçimde insan varoluşunun çaresizliği ve iletişimsizliğini sahneye taşır. Örneğin "Oyun Sonu" (1957) dünyanın sonunun yaklaştığı bir mekânda, görme engelli "Hamm" ile hizmetkârı "Clov'un" rutinlerle dolu gündelik yaşam mücadelesini absürd bir mizah ve karanlık bir duyarlılıkla ortaya koyar. Sandalyeye bağlı yaşlı ebeveyn figürleri ve dünyanın dışıyla bağlantısı kopmuş karakterler aracılığıyla Oyun Sonu, insan varlığının kaçınılmaz sonunu ve kaçış olmadığı gerçeğini karamsar bir grotesklikle yansıtır. (Esslin, 1999,55)

Krapp'ın Son Bandı (1958) ve Mutlu Günler (1961) gibi eserlerinde de Beckett, geçmişin pişmanlıklarla dolu yükünü ve şimdiki zamanın tekdüze çıkmazını minimalist sahne düzenleri ve tekrarlarla ifade eder. Sahne üzerinde genellikle çöp kutuları, kum tepecikleri veya çıplak ağaç gibi metruk mekanlar kullanan yazar, bireyin yalnızlığını ve anlamsızlığa mahkûmiyetini nesnel görüntülerle somutlar (Esslin, 1999, 69-71).

Beckett'in Absürd tiyatroya en büyük katkısı, tiyatro sanatının sınırlarını radikal bir biçimde genişletmiş olmasıdır. Onun diyaloglarında sözler sıkça boşa düşer, uzun sessizlikler anlamın yerini alır ve geleneksel dramatik yapıdaki olay kavramı anlam bulmak yerine bir bekleyişe dönüşür. Bu yaklaşım, sonraki kuşak yazarları derinden etkilemiştir. Pinter gibi pek çok çağdaş yazar, Beckett'in sahne dili ve dramatik yapısından derinden etkilenmiştir. Onun minimalist ve traji-komik tarzı, seyircinin beklentilerini altüst

ederek yeni bir anlatım yolu açmış; bu üslup "Beckettvari" sıfatıyla anılır hale gelmiştir. 1969 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne de layık görülen Beckett, böylece 20. yüzyıl tiyatrosunun en etkili isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

1.2.1.2. Eugene Ionesco

Rumen kökenli Fransız oyun yazarı Éugène Ionesco, absürd tiyatro yazınına dahil biri olup dil ve iletişim konusundaki sıradışı yaklaşımıyla tanınır. 26 Kasım 1909 tarihinde Romanya'nın Slatina kentinde doğan Ionesco, Fransız bir anne ve Rumen bir babanın çocuğuydu. Bebekliğinde ailesiyle Fransa'ya taşınan yazar, çocukluğunun ilk yıllarını Paris'te geçirdi ve ilk dil olarak Fransızca'yı öğrendi. 13 yaşında Romanya'ya geri döndüğünde kendi dilini yeni yeni öğrenmeye başlamış, bu da onda dilin nasıl öğrenildiğine ve kullanıldığına dair farklı bir bilinç uyandırmıştır. Bükreş Üniversitesi'nde Fransız edebiyatı okuyan Ionesco, İkinci Dünya Savaşı sonrası 1945'te kalıcı olarak Fransa'ya yerleşerek edebi üretimini Fransızca sürdürmüştür (Esslin, 1999, 109-110).

Ionesco'nun tiyatroya en çarpıcı katkısı, geleneksel oyun yapılarının parodisi niteliğindeki "anti-tiyatro" anlayışıdır. Yazarın ilk ve en ünlü oyunu olan Kel Şarkıcı (1950), hiçbir mantıklı olay örgüsü içermeyen, gündelik dilin klişelerini anlamsız bir diyalog dizisi haline getiren bir "anti-oyun" olarak sahneye konmuştur. 11 Mayıs 1950'de Paris'te Théâtre des Noctambules'de prömiyerini yapan "Kel Şarkıcı", başlangıçta seyirci ve eleştirmenlerden soğuk bir tepki almıştı ve yalnızca birkaç eleştirmen olumlu yorum yapmıştır (Esslin, 1999, 115-117). Ancak oyun daha sonra defalarca sahnelenmiş, farklı dillere çevrilerek yayınlanmış ve absürd tiyatronun klasiği haline gelmiştir. Kel Şarkıcı'nın ünlü bir sahnesinde, birbirlerini tanımayan iki karakter havadan sudan konuşup aslında evli oldukları "keşfine" ulaşır; bu absürd durum, Ionesco'nun sık tekrarlarla dolu diyaloglarında bireylerin kendi kimliklerinden yabancılaşmaları ve iletişimin boşa düşüşü temasını vurgular (Ionesco, 1997, 44-45). Ionesco, gündelik dilin kalıplaşmış ifadelerini sahnede birer saçmalık gösterisine dönüştürerek izleyiciye alışılmış anlam düzeneklerinin nasıl dağılabileceğini gösterir.

Ionesco, 1950'ler boyunca ardı ardına Absürd eserler vermiş; “Ders” (1951), “Sandalyeler” (1952) gibi tek perdelik oyunlarında dil aracılığıyla uygulanan tahakkümü ve iletişimin imkansızlığını işlerken, “Gergedanlar” (1959) gibi başka eserlerinde toplumdaki kitle psikolojisini ve totaliter ideolojilerin insanları nasıl birer canavara dönüştürebildiğini simgesel bir dille anlatmıştır. “Gergedanlar” oyununda, küçük bir Fransız kasabasının sakinleri teker teker gergedana dönüşür; bu absürd ve dehşetli dönüşüm, bireylerin sorgusuz sualsiz sürü psikolojisine kapılarak faşizm benzeri ideolojilere teslim olmasını yergisel bir üslupla ortaya koyar. Ionesco’nun oyunları genel olarak yüzeyde komik görülen ama alt metninde derin bir trajik çaresizlik barındıran durumlar yaratır, karakterleri mantık dışı, döngüsel eylemler içinde debelenirken, seyirci alışlagelmiş anlam arayışını sorgulamaya itilir (Ionesco, 2000, 5-123).

Ionesco’nun Absürd tiyatro anlayışına katkısı, tiyatro diline kazandırdığı benzersiz mizah ve eleştirel derinlikte yatar. “Kel Şarkıcı” ile başlayan anti-tiyatro yaklaşımı, alışlagelmiş dramatik tekniklere adeta bir devrim niteliğinde meydan okumuş ve Absürd Tiyatro akımının başlangıcına öncülük etmiştir. Ionesco, 1970 yılında Fransız Akademisi’ne seçilerek onurlandırılmış ve 20. yüzyıl tiyatrosunun en önemli oyun yazarlarından biri olarak kabul edilmiştir. Absürd tiyatronun mizah ile dehşeti birleştiren alaycı üslubu, bugün pek çok tiyatro eserinde yankı bulmaya devam etmekte; anlamsızlık, iletişimsizlik ve toplumsal yabancılaşma gibi temaları işleyen çağdaş oyunlara esin kaynağı olmaktadır.

1.2.1.3. Jean Genet

Jean Genet, hayatı ve yapıtlarıyla absürd tiyatronun en sıra dışı öncülerinden biridir. 19 Aralık 1910'da Paris'te evlilik dışı doğan Genet, annesi tarafından terk edilmiş ve köylü bir aileye evlatlık verilerek yoksul kırsal bir çevrede büyütülmüştür. Oldukça uyumlu ve dindar bir çocuk olan Genet, 10 yaşında işlediği iddia edilen bir hırsızlık nedeniyle "hırsız" damgası yemiştir; toplumun kendisine biçtiği bu kimliği kucaklayarak

bilinçli bir tercihle suç yolunu seçmiştir. Jean-Paul Sartre, “Saint Genet” (1952) adlı kapsamlı incelemesinde bu kararlı sözde "kötü" olma seçimini Genet'nin varoluşçu bir kimlik yaratma eylemi olarak yorumlar. Genet ise bunu daha az felsefi bir dille, "Tembelliğim ve düşlerim beni suça sürükledi" diye açıklar. (Esslin, 1999, 160)1930'lu yıllar boyunca Avrupa'yı baştan başa dolaşıp ufak tefek suçlar işleyen Genet, çeşitli ülkelerde hapis yatmış; bu sürede ilk şiirsel düz yazı metinlerini kaleme almış, örneğin Çiçeklerin Mükaddesi (1944) adlı romanı hapishanede yazmıştır (Esslin, 1999, 161). 1948 yılında Fransa'da onuncu sabıkası nedeniyle müebbet hapis cezası alma eşiğindeyken, aralarında Jean Cocteau ve Sartre'ın da bulunduğu edebiyatçıların Cumhurbaşkanı'na başvurusu üzerine affedilerek hapisten çıkarılmıştır. Bu olağanüstü kurtuluşun ardından Genet, suç kariyerini geride bırakmış ve yaratıcı gücünü edebiyat ile tiyatroya yoğunlaştırmıştır.

Genet'nin ilk oyunları, kendi hayatından da izler taşıyan marjinal karakterleri ve alaycı ayinleri sahneye taşır. “Hizmetçiler” (1947) oyununda, iki hizmetçi kadın her gece evde olmadığı zaman efendileri olan hanımefendiyi öldürme fantezilerini bir tür tören gibi prova ederler. Gerçek hayatta planladıkları zehirlenme girişimi başarısız olsa da oyun içinde kendi aralarında hanım-hizmetçi rol oyunlarına devam eder ve bu saplantılı fantezi, sonunda trajik bir kendini yok etme eylemiyle son bulur. Hizmetçiler, aynı zamanda, Genet'nin tiyatrosunun alışılmış cinsiyet rolleriyle de oynadığı bir eser olmuş; ilk sahnelenişinde oyun kişilerini erkek oyuncular canlandırmış ve böylece sahnedeki gerçeklik katmanlarını iyice bulanıklaştırmıştır (Esslin, 1999, 164). Genet'nin en ünlü yapıtlarından biri olan “Balkon” (1956) ise bir genelevin içinde geçer ve müşterilerin piskopos, general, yargıç gibi güç figürlerini canlandırdıkları bir "illüzyonlar dünyası" sunar. Dışarıda devrim devam ederken içeride süren bu oyun-içinde-oyun, iktidarın aslında bir gösteriden ibaret olduğunu, gerçek ile temsilin birbirine geçtiği karmaşık bir alegoriyle ortaya koyar (Esslin, 1999, 171-172). “Zenciler” (1958) adlı oyununda ise Genet, sömürgecilik ve ırkçılık temalarını absürd bir gösterisi parodisiyle birleştirir, siyah oyuncular, beyaz maskeler takmış sembolik seyircilere karşı kendi deneyimlerini grotesk bir ritüelle sunarlar. Tüm bu eserlerinde, Genet ahlaki değerleri altüst eden, suç ve kutsallık kavramlarını paradoksal biçimde iç içe geçiren bir dünya yaratır; toplumun "ötekileşmiş"

kesimlerini (hırsızlar, fahişeler, hadımlar, sömürülenler) sahnenin merkezine koyarak burjuva düzenine meydan okur (Genet, 2014).

Genet'ninabsürd tiyatroya katkısı, tiyatroyu bir “aynalı salon” metaforu içinde yeniden bütünselleştirerek gerçek ile illüzyonun sınırlarını muğlaklaştırmasıdır. Oyunları, bir aynalar labirenti içinde kendi çarpık yansımalarıyla yüzleşen insanları sahneler, yalanları örtmek için söylenen yalanlar, ve düşlerle beslenen düşler biçiminde bitmek bilmeyen bir rol yapma döngüsü sunar.

“Genet, tiyatroyu kutsal bir ayın kadar ciddiye alır; her oyunu, toplumun dışladığı "kutsal aykırılar"ın ("poètesmaudits"—lanetli ozanlar geleneğinden) kendilerini ifade ettiği bir seremoni gibidir. Bu yaklaşım, sonraki kuşak avangart tiyatrocuları için de esin kaynağı olmuştur. Örneğin, 1960'larda Amerikalı deneysel tiyatro toplulukları (TheLivingTheatre vb.), Genet'nin oyunlarından ilhamla sahne dilinde ayinsel ve siyasi protesto öğelerini benimsemişlerdir. Günümüzde de Genet'nin marjinal karakterleri ve sarsıcı görüntülerle dolu tiyatrosu, baskıya, ikiyüzlülüğe ve önyargılara meydan okuyan pek çok oyuna ilham vermeye devam etmektedir.

1.2.1.4. Harold Pinter

Harold Pinter, İngiliz tiyatrosunun önde gelen isimlerinden biri olup absürd tiyatro geleneğinden beslenen kendine has bir tarz geliştirmiştir. 1930 yılında Londra'nın Hackney semtinde Yahudi bir ailenin oğlu olarak doğan Pinter, gençliğinde şiir yazarak edebiyata adım atmış, Royal Academy of Dramatic Art'ta oyunculuk eğitimi almış ve bir süre "David Baron" adıyla profesyonel oyunculuk yapmıştır. 1957'de Bristol Üniversitesi tiyatro bölümünde görevli bir arkadaşının isteği üzerine ilk oyun projesini kaleme almış; sadece dört gün içinde yazdığı Oda (1957) adlı tek perdelik oyunla oyun yazarlığına adım atmıştır. Pinter'ın ilk tam uzunluktaki oyunu Doğum Günü Partisi(1958) ilk sahnelendiğinde eleştirmenlerce pek anlaşılamasa da zamanla modern tiyatronun klasikleri arasına girmiş ve "tehdit komedisi" (comedy of menace) olarak adlandırılan bir üslubun prototipi kabul edilmiştir. Ardından gelen “Bekçi” (1959), “Git-Gel Dolap” (1960) ve

“Dönüş” (1964) gibi eserlerinde Pinter, gündelik yaşamın sıradan ortamlarına sızdırdığı esrarengiz bir tehdit duygusu ve muğlak güç dengeleriyle kendine özgü bir dramatik gerilim yaratmıştır (Esslin, 1999, 184-207).

Pinter'ın oyunlarında dikkat çeken temel öge, diyaloglarda beliren söyleyemedikleriyle var olan alt metin ve sürekli hissedilen belirsiz tehdittir. Yazar görünüşte önemsiz, dağınık bir muhabbet akışı sunarken bu yüzeyin altında yoğun bir gerginlik kaynar. Örneğin “Git-Gel Dolap” oyununda iki kiralık katil bodrum katında anlamsız görünen bir bekleyiş içinde daimî olarak aynı lafları tekrarlar, birbirlerinin sözünü kesip yineleyerek hiçbir yere varmayan diyaloglar sürdürürler, sorular hep cevapsız kalır ve bir söz gerçekten ifade bulacak olsa araya rahatsız edici bir suskunluk girer (Pinter, 1962). Pinter, gündelik dilin yüzeydeki geveze akışı altında gizlenen iktidar mücadelelerini usta bir ritim duygusu ve “sessizlik” kullanımıyla ortaya koyar. Nitekim uzun susmalar, yarım bırakılan cümleler ve belirsiz imalarla karakterler arasında sözle ifade edilmemiş bir gerilim yaratma sanatı olarak tiyatro literatürüne geçmiştir. Martin Esslin, Pinter'ın dil kullanımının, insanların gündelik hayatta dilleriyle gerçek duygu ve niyetlerini nadiren açıkladıkları gerçeğine dikkat çektiğini vurgular; konuştukça iletişim artmak yerine bozular, karşılıklı anlamsızlıklar ve sessizlikler gerçek iletişimin önünü keser.

Pinter'ın tiyatrosu, absürd geleneğin varoluşsal kaygı ve belirsizlik temalarını gözle görülür gerçekçi ortamlarla birleştirerek benzersiz bir etki yaratmıştır. Beckett ve Ionesco gibi yazarlarla birlikte Pinter da insan varoluşunun anlamsızlığını ve iletişimsizliğini tiyatro diliyle ifade etmeye koyulmuş ancak bunu İngiliz banliyölerinin görünürde bilindik ev içi ortamlarında sunarak seyircide tanıdık ama bir o kadar da tedirgin edici bir atmosfer yaratmıştır. Oyunlarındaki süssüz gerçekçi sahnelemeye rağmen, karakterler ve izleyici sürekli bir "bilinmeyen tehdit" duygusunun gölgesinde bırakılır. Bu özellik, sonraki birçok tiyatro yazarını da etkilemiş, "Pinteresk" üslup evrensel bir terim haline gelmiştir (Coşar Çelik, 2021, 488). 2005'te Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Pinter, 20. yüzyıl tiyatrosuna hem klasik realist gelenek ile absürd duyarlılığı birleştiren yeni bir yol açmış, hem de ardından gelen kuşaklara kalıcı bir miras bırakmıştır.

1.2.2. ABSÜRD TİYATRONUN KAVRAMSALLAŞTIRMASI

Abaürt tiyatro yazarları diğer akımlardan farklı olarak resmen bir araya gelmemiş, her yazar kendi tiyatrosunun sorumluluğunu almıştır. Hal böyleyken kalıplaşmanın, düzenin ve baskının karşısında konumlanan absürd tiyatro yazarları biçim ve içerik olarak birbirlerine yakın eserler üretmişlerdir. Absürdtiyatro'yu kavramsallaştıran ilk kişi İngiliz Eleştirmen Martin Esslin olmuştur. Esslin 1961 yılında yayımladığı “The Theatre of the Absurd” adlı kitabında Absürd olanın tiyatrosunu yani Türkçe deyiimiyle Absürd Tiyatro'yu yazmıştır. Bu kitapta Esslin, Camus'nün absürd tanımından hareket etmiş ve İonesco, Tardieu, Adamov, Genet gibi yazarları bu başlık altında toplamıştır. 1960'lı yıllara gelindiğinde absürd tiyatro Avrupa'da sınırlarını genişletmiş, Amerika'ya kazar uzanmıştır. İngiltere'de Harold Pinter, günlük diyalogların arasına eklediği sessizlikler ile belirsizlik ve tehlike duygusunu orataya çıkarmayı hedeflemiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde Edward Albee, modern hayatın boşunallığı ve iletişimsiz üzerine oyunlar yazmıştır (Esslin, 1999, 184-245). Doğu Avrupa'da Polonyalı Sławomir Mrożek ve Çek Václav Havel gibi yazarlar totaliter rejimler altındaki yaşamın saçmalallığını absürd öğelerle sahneye taşıdılar.

İKİNCİ BÖLÜM

2. CLOWN TEKNIĞİ

Clown tekniği fiziksel tiyatro içinde oyunculuk ve performans eğitiminin özgün bir alanını oluşturur. Clown figürü, sadece sirk eğlencesinin bir unsuru değil, aynı zamanda tiyatro tarihi boyunca farklı biçimlerde var olmuş, köklü bir komedi geleneğinin temsilcisidir. Temelleri “soytarılık” geleneğinden alan, ilk ve ilkel örneklerinden süzülüp gelmiş olan clownların derin bir tarihi vardır.

Soytarı (clown) geleneği, ilkçağlardan beri her kültürde var olmuş kadim bir mizah sanatıdır. Düşündürücü yanı insanlık tarihi kadar eski olan soytarılar, çağlar boyunca gülme eylemiyle gerçeği ortaya çıkarma misyonu üstlenmişlerdir. “Soytarı” terimi, maskara, palyaço, dalkavuk, bilge-abdal gibi farklı adlarla anılagelmiştir ancak genellikle soytarılık kavramı, bu rolü bir yaşam biçimi olarak benimseyenler için kullanılır. Tarih boyunca soytarılar toplumda “akıl ve doğru sözlülüğün timsali” sayılmış; erdemleri yüzünden düzenle çatıştıkları için komik duruma düşmüş kişilerdir (Ünsal, 2006, 12-13). Geçmişini soytarılardan alan clownlar birçok özelliğini koruyarak çağlar boyunca gelişmiş ve değişmiştir. Soytarılık geleneği bu anlamda önemli bir rol üstlenir.

2.1. SOYTARILIK GELENEĞİ

Soytarı ve palyaço arasındaki fark; ikisinin topluma mal oluş şekillerinden gelmektedir. Soytarı; mizahıyla gerçek kahkahalar attıran, şakacılığıyla düşündüren ve toplumsal eleştiriler getiren kişidir. Palyaço ise gülünçlüğüyle halkı eğlendirir, mizahı daha basit, yüzeyseldir. Palyaço, bir anlamda soytarılığın yüzeysel bir türevi iken, soytarı mizahı bir “yaşam felsefesi” haline getirmiş, topluma ayna tutan bir karakterdir. Entrika, kötülük

ve çirkinlikle dolu bir dünyada soytarılar, olaylara esprili bir çerçeveden yaklaşp “görmemiz gereken şeyi gösterir, sistemin yaralarına komik yaklaşımlarla merhem olurlar” (Ünsal, 2006, 13).

Antik Çağda Soytarılar ilk soytarı figürlerine Antik Mısır, Yunan ve Roma uygarlıklarında rastlanır. Antik Mısır’da firavunların cüce soytarıları olduğu, mezar resimlerinden anlaşılmıştır. Antik Yunan’da Dionysos şenliklerinde ve halk tiyatrosu türlerinde güldürü unsurları içinde soytarı tipli oyuncular vardı. Örneğin, MÖ 5. yy. Sicilya’lıEpikharmos ve “Phlyax” adı verilen güldürü oyunları, kaba güldürüler ve taklitlerle dolu soytarı oyuncular barındırıyordu.

Yunan komedyası ile Roma güldürüsü arasında bir köprü oluşturan Atellan Farıları, İ.Ö. 4. yy’da İtalya’da ortaya çıkan halk komedyalarıdır. Atellan oyunlarında Pappus (yaşlı bunak), Bucco (ağız laf yapan obur), Maccus (aptal soytarı) ve Dossenus (kurnaz hilekâr) gibi maskeli tipler vardı; bunlar tamamen grotesk öğeler taşıyan, her biri birer soytarı sayılabilecek karakterlerdi. Bu tipleremeler renkli kostümler giyer, halkın günlük yaşamındaki tipleri karikatürize ederlerdi. Benzer şekilde Roma mimus’ları ve pantomimus gösterileri de maskeler ve fiziksel komediyle soytarı geleneğini sürdürmüştür (Ünsal, 2006, 24). Antik Roma’da Atellan farılarında beliren bu soytarı tipleri, yazılı farı metinleriyle klasik tiyatro literatürüne girmiş ve imparatorluk dönemi boyunca halkı eğlendiren gezgin soytarı-aktörler olarak var olmuştur.

Orta çağ Avrupa’sında Soytarılar Roma İmparatorluğu’nun çöküşü sonrası soytarı geleneğiOrta çağa gezgin göstericiler ve saray soytarıları ile devam etti. Orta çağ boyunca, özellikle soyluların saraylarında “jester” (saray soytarısı) veya “fool” olarak anılan soytarılar, hükümdarların yakınında özgürce eleştiri yapabilen ender kişilerdi. Ülkeleri yönetenleri yönetmişler, onlara akıl vermişler; yol göstermişler, gözlerini açmışlar diye betimlenir; halkı zalim yöneticilerin gazabından, yöneticileri de kendi kibirlerinden korudukları anlatılır (Ünsal, 2006, s.13).

Saray soytarıları, hükümdarın yanındaki “ikinci adam” konumuna yükselerek bir bakıma “sosyal vicdan” işlevi görmüşlerdir. Orta çağ soytarıları zekâ, nüktedanlık ve bazen

ölçüsüz taşlamalarıyla hem iktidar çevrelerinde hem halk arasında nüfuz sahibiydi . Bunun yanında orta çağda gezgin kumpanyaların oyuncu-soytarıları halk panayırlarında, pazar yerlerinde gösteriler düzenleyerek halk tiyatrosunun yaşamasını sağladılar. Özellikle 10.-15. yüzyıllar arasında dinsel içerikli oyunlar (misterler) sahnelenmeye başlarken bu gezgin soytarı-aktörler, kilisenin katı anlatımlarına mizah katarak dinsel dramın gelişmesine katkıda bulundular (Ünsal, 2006, s.44). Orta çağ sonlarına doğru Avrupa’da soytarılık sanatı, bir yandan kilise etkisindeki temsillerde güldürü unsuru olarak, diğer yandan saraylarda iktidar eleştirisi olarak çift yönlü rol oynadı.

Rönesans ile birlikte soytarılık sanatı sahne tiyatrosunda da önemli bir yer edindi. Özellikle William Shakespeare, oyunlarında soytarı karakterlere merkezi bir önem vererek onları hem güldürü hem eleştiri aracı olarak kullandı. Shakespeare’in eserlerinde en keskin toplum eleştirileri ve en derin fikirler çoğunlukla soytarılardan ağızdan dile getirilir. Örneğin Kral Lear trajedyasındaki soytarı, krala “Sen Lear’ın gölgesisin!” diyerek acı gerçeği nüktedan bir biçimde gösterir ve bugüne dek efendisi kadar meşhur olmuştur (Shakespeare, 2021, 131).

Shakespeare döneminde soytarılar sahnede izleyiciyi güldürürken düşündürme görevini üstlenmiş, “bir akıllı insanın zamanında ve yerinde saçmalayabileceği” gerçeğini kanıtlamışlardır. Shakespeare çağının izleyicileri, soytarıların bazen saçma görünen şakalarının ardındaki derin anlamı kavrayabilecek düzeyde zeki ve anlayışlı olmalıdır zira bu şakalar çoğu kez çok katmanlı eleştiriler içerir.

Rönesans’ta saray soytarıları ün kazanmış, prensler kendi soytarılarıyla övünür olmuşlardır. Hatta dönemin İtalyan prensleri, nezaket göstergesi olarak meşhur soytarılarını hediye gibi komşu şatolara gönderir orada hem eğlence sağlar hem de alttan alta politik mesajlar iletirlerdi. Bu dönemde saraylarda kadın soytarılar dahi görülmüştür, nitekim 16. yüzyıl başlarında İtalya’da Giovanna ve Caterina Matta adlı kadın soytarılar ün kazanmıştır (Ünsal, 2006, s.5).

Elit tiyatronun yanı sıra halk tiyatrosu geleneğinde de soytarı figürü merkezi bir yer tutmuştur. Halk tiyatrosunun kökeni, tragedya ve komedyanın doğuşundan bile önceye,

ilkel ritüel ve şenliklere dayanır (Ünsal, 2006, s.44). Antik dönemden modern çağa dek uzanan çizgide soytarılar, commediadell'arte gibi popüler tiyatro biçimlerinde evrim geçirmiştir.

16. yüzyılda İtalya'da doğan Commediadell'Arte, doğaçlamaya ve maskeli tiplere dayalı bir halk güldürü tiyatrosudur. Bu gezginci tiyatro biçiminde Zanni (hizmetçi uşaklar: Arlecchino, Brighella vb.) ve Pantalone, Ildottore, Capitano gibi tipik karakterler tekrar tekrar sahneye çıkmış; bu karakterler aslında birer soytarı niteliği taşıyarak hem kaba fiziksel komedi hem ince toplumsal taşlama unsurları barındırmıştır. Commediadell'Arte oyuncularını üstün taklit ve beden becerileriyle tanınır; dans, akrobasi, müzik ve sözlü hicvi birleştirerek halkın karşısına çıkarlardı. Bu gelenekte doğan lazzo (komik ustalık numaraları), sonraki yüzyıllarda sirk soytarılarının “gag” veya “trük” adını verdiği standart komik numaraların erken örnekleriydi. Commediadell'Arte'nin etkisi sadece İtalya ile sınırlı kalmamış, 17.-18. yüzyıllarda tüm Avrupa'da komedi tiyatrosunun gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Ünsal, 2006, s.79).

20. Yüzyıl Tiyatrosunda soytarı kavramı, modern tiyatronun çeşitli akımlarında evrim geçirmiştir. Absürd tiyatro, insan hayatının anlamsızlığını vurgularken sıklıkla soytarı figürlerini kullanır. Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken oyunundaki iki “avare” karakter veya EugèneIonesco'nun bazı oyunlarındaki saçma durumlar, aslında geleneksel soytarı tiplerinin modern versiyonlarıdır. Martin Esslin, 20. yüzyılın popüler sanatında Charlie Chaplin ve BusterKeaton gibi sessiz film komedyenlerini, vodvil komedyenlerini absürdite kavramıyla ilişkilendirerek inceler; modern çağın soytarılarının geçmişin mimus'ları ve orta çağ palyaçolarıyla bağını vurgular (Esslin, akt. Ünsal, 2006, s.84). Absürd tiyatro yazarları, hayatın büyük bölümünün zaten saçma olduğunu işlerken, Shakespeare döneminde bir soytarının sahnede “saçmalama cesareti” göstermesini öncü bir deha örneği olarak kabul ederler. Bu bağlamda, 20. yüzyıl tiyatrosunda soytarı figürü giderek daha felsefi bir kimlik kazanmıştır. Özellikle grotesk tiyatro, soytarılık kavramını abartı ve tuhaflıkla harmanlayarak trajikomik bir estetik yaratır. Grotesk anlayış, duygu veya erdemlerin aşırı abartılıp karikatürize edilmesiyle hem güldüren hem düşündüren sahneler ortaya çıkarır ki bu, “güldürücü ve düşündürücü öğelerin bir arada olması” şeklinde tanımlanan soytarı mantığıyla örtüşür. Grotesk tiyatroda soytarı, beklenmedik,

garip ama komik davranışları ve görünümüyle artık felsefî boyuta adım atmıştır. Örneğin İtalyan yazar Luigi Pirandello, eserlerinde sık sık soytarı karakterlerden esinlenmiş, “maske” temasını işlemiştir. Pirandello’nun karakterleri, tıpkı soytarılar gibi maskeler arkasında kendi gerçekleriyle yüzleşmeye davet edilir (Ünsal, 2006, s.83). Pirandello, soytarının insanlara kendini olduğu gibi kabul etmesi ve ardından kendini geliştirmesi yönünde katalizör olduğuna inanır; bu bakış, agnostik felsefe ve varoluşçuluğa uzanan felsefî soytarı tiplerinin habercisidir. Nitekim modern absürd tiyatrodaki “felsefî soytarı”, nihilist bir dünyanın içinde insanın trajikomik durumunu yansıtan önemli bir figür haline gelmiştir.

2.2.FİZİKSEL TİYATRO

Fiziksel tiyatro 20.yüzyılda gelişen ve sahne sanatlarında bedenin ifade gücünü merkeze alan bir tiyatro biçimidir. Geleneksel tiyatrodaki metin ve diyalog yapısının önceliği varken fiziksel tiyatro bu hiyerarşiyi tersine çevirir. Fiziksel tiyatro ile anlam bedensel eylemler ve jestler ile görsel ifade yoluyla yaratılır (Callery, 2014, 7-8). Oyuncu metni aktarmaktan çok metnin ifade ettiği anlama bürünür, anlamı doğrudan üreten bir performans öznesine dönüşür.

Fiziksel tiyatro terimi farklı bağlamlarda ele alınmış, iki farklı genel yorum ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki özel bir tiyatro türü olarak tanımlarken ikincisi genel bir estetik anlayış olarak ele alır. Callery, “fiziksel tiyatroyu bir teknik ya da stil olmaktan çok bir oyunculuk felsefesi” olarak ele alır (Callery, 2014, 22). Buna göre beden duygu ve düşünce olgularının ifadesinde birincil araçtır. Dolayısıyla fiziksel tiyatro sadece fiziksel aksiyondan oluşan bir bütün değildir. Geleneksel tiyatroların kalıplarının aksine oyuncunun yaratıcı sürecine daha çok malzeme sunması sebebiyle etkin ve geniş bir ifade aracıdır.

Bedensellik aynı zamanda oyuncunun sahne üzerindeki “varoluş hali”, “ritmik duyarlılığı”, “boşlukla ilişkisi”, “anlılık tepkilerin yoğunluğu” gibi özellikleri de içerir. Lecoq pedagojisinde vurgulanan “hazırbulunuşluk” kavramı, oyuncunun sahnedeki fiziksel

duyarlılığının merkezinde yer alır (Lecoq, 2022, 70). Bu bağlamda fiziksel tiyatro oyuncudan yalnızca teknik beceri değil aynı zamanda farkındalık, spontanlık, ifade açıklığı talep eder.

Fiziksel tiyatronun temelleri 20.yüzyıl başlarında tiyatronun geleneksel formlarına karşı gelişen modernist ve avangart hareketlere kadar uzanır. Rusya’da VsevolodMeyerhold’un biyomekanik sistemi, Almanya’da MaxReindhart’ın sahneleme deneyleri ve Fransa’da Jacques Copeau’nın beden tiyatrosu anlayışı bu gelişimin ilk örneklerindendir. Meyerhold, oyuncunun bedenini mekanik bir hassasiyet ile kontrol etmesini öngören bir sistem geliştirmiştir. Bu sistemde hareketin zamanlaması ve etkisi dramatik anlamın temel taşı olarak görülmüştür (Leach, 2004, 65).

Aynı dönemde AntoninArtaud, tiyatronun söz merkezli yapısına karşı çıkarak bedenın aciliyetine dayalı bir şiddet tiyatrosu önerisinde bulunmuş ve oyuncunun bedensel varoluşunu tiyatronun merkezine koymuştur. Artaud, kelimenin yetersizliğine dikkat çekerek bedenın dili tiyatro için daha doğrudan ve etkili bir araç olarak savunmuştur. Bu düşünceler, fiziksel tiyatronun gelişiminde teorik zemin oluşturan önemli katkılardır (Artaud, 2009, 78).

Fiziksel tiyatronun sistematik bir pedagojik çerçeveye oturtulmasında en büyük katkılardan biri Jacques Lecoq'a aittir. Lecoq'un kurduğı L'EcoleInternationale de Theatre hem kuramsal derinliğı hem de pratik uygulamalarıyla fiziksel tiyatronun kuramsal ve uluslararası bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Lecoq pedagojisi, hareket kavramını oyunculuk eğitiminin özüne yerleştirir ve oyuncunun yalnızca bireysel becerilerini değil, çevresiyle kurduğı ilişkileri de analiz eder. Bu okulda nötr maske, karakter maskeleri, melodram, trajedi, burlesk ve clown gibi çok çeşitli sahne biçimleri deneyimletilerek oyuncunun beden dili repertuarı genişletilir. Lecoq'un fiziksel tiyatro anlayışı “şiiırsel beden” kavramı etrafında şekillidir. Ona göre oyuncunun bedeni sadece dışsal hareketler değil içsel duygular ve düşüncelerle de ilişkilidir. Yani oyuncunun bedeni sahnede bir şiir yazabilir. Bu poetik beden kavramı, fiziksel tiyatroyu yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik bir deneyim alanına dönüştürür. Oyuncunun bedeniyle sahnede hakiki olması, seyirciyle kurduğı bağıın sahiciliğini de belirler.

Fiziksel tiyatrodaki en çok tartışılan kuramsal meselelerden biri, anlamı nasıl üretildiğidir. Metne dayalı tiyatrodaki anlam genellikle diyalog ve hikâyeye üzerinden inşa edilirken, fiziksel tiyatrodaki anlam jestlerin, beden, mekandaki hareketinin, sessizlik ve ritmin birleşimiyle ortaya çıkar. Beden, burada gösteren değil, gösterilen bir varlıktır. Yalnızca bir anlatım aracı değil, bizzat anlatımın kendisidir.

Fiziksel tiyatro oyuncu eğitimi açısından da geleneği yıkan bir tarafta durmaktadır. Geleneksel tiyatro eğitimlerinde metin analizi, ses kullanımı ve rol çözümlemesi ön plandayken, fiziksel tiyatro eğitiminde hareket, doğaçlama, mask çalışmaları, beden farkındalığı ve mekansal algı gibi unsurlar ağırlık kazanır (Callery, 2014, 45). Lecoq pedagojisinde bu eğitimin amacı, oyuncunun içgüdülerine güvenmesi ve bedeniyle düşünmeyi öğrenmesidir. Ayrıca bu eğitim, oyuncuyu bedensel farkındalık konusunda eğitirken, aynı zamanda bir yaratıcı-sanatçı haline getirir. Oyuncu, sadece verilen rolü yorumlayan bir araç değil, sahne üzerinde anlam yaratan bir özne olur. Bu da fiziksel tiyatro eğitimi, oyuncuyu hem teknik olarak hem de yaratıcı kararları alabilecek bir estetik bilinçle donatması demektir (Lecoq, 2022, 34-37).

2.3. CLOWN

Clown tekniği fiziksel tiyatro içinde oyunculuk ve performans eğitiminin özgün bir alanını oluşturur. Clown figürü, sadece sirk eğlencesinin bir unsuru değil, aynı zamanda tiyatro tarihi boyunca farklı biçimlerde var olmuş, köklü bir komedi geleneğinin temsilcisidir. Temelleri “soytarılık” geleneğinden alan, ilk ve ilkel örneklerinden süzülüp gelmiş olan clownların derin bir tarihi vardır.

Clown figürünün kökenleri, insanlık tarihinin kadim ritüellerine kadar uzanmaktadır. Antropologlar ve tiyatro tarihçileri, ilkel kabile ritüellerinde ve pagan şenliklerinde bile güldürüp ve kaos unsurlarını temsil eden klan benzeri karakterlere rastlarlar. Eski çağlardan itibaren toplumsal normları ters çizeden karnaval ruhunu yansıtan soytarılar ve maskaralıklar, insanlar için bir tür zihisel arınma ve eleştirel düşünme işlevi görmüştür. Örneğin, Antik Yunanlı Dionysos şenliklerinde ve Roma'da Mimus gösterilerinde kaba güldürü yapan soytarı tipler sahne alırken, Orta Çağ'da saray soytarıları, efendilerini iğneleyebilen ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu figürler, henüz

clown terimi kullanılmadan önce de toplumun gülünç ve alaycı yanını açığa çıkararak bir ayna görevini üstlenmişlerdir (Peacock, 2009, 36).

Rönesans döneminde, İtalyan Commediadell'arte geleneği, modern clown karakterinin habercisi sayılabilecek tipleri sahneye taşıdı. Commediadell'arte'nin hizmetkar tipleri olan “zanniler”, örneğin Arlechino, Pulcinella, abartılı fiziksel komedi ve mask kullanımının yanında seyirciyi güldürüyorlardı. Bu dönemde güldürü sanatı doğaçlama ve bedensel ifade üzerine kurulmuştur. Zekâ dolu taklitler ve kaba slapstick arası bir üslupla sahneleniyordu. Komedi geleneğinin mirası daha sonra modern clownlukta da izlenir hale geldi. 20. yüzyılın başlarında Jacques Copeau gibi tiyatro reformcuları, Commediadell'arte'nin doğaçlama ruhundan ve o dönemin sirk palyaçolarından ilham alarak oyunculuk eğitimini yenilemeye çalışmışlardır. Copeau, “Fratellini Kardeşler” gibi ünlü sirk palyaçolarını öğrencilerine örnek olarak göstermiş, onların “tarzlarının saflığı” ve “içten nezaketleri” ile üç kardeş arasındaki mükemmel uyumdan övgüyle bahsetmiştir.

19.yüzyılda İngiltere’de performans sergileyen Joseph Grimaldi modern clown’un öncülerindendir. Grimaldi renkli giysileri ve beyaz yüz makyajıyla performanslarını gerçekleştirmiştir. Oyunları daha çok halka hitap eden palyaçoluk gösterileri üzerinedir. Ancak sonraki dönemlerde gelişen İngiliz pantomim sanatına öncülük etmiştir (Esslin, 1999, 259).

Palyaçoların tiyatro sanatı için ilham verici olduğunu düşünen Vselovod Meyerhold, geliştirdiği “biyomekanik oyunculuk” sisteminde sirk gösterilerinden ve sirkteki palyaçoların enerjisinden etkilenmiştir. Meyerhold “sadece eksantrik palyaçoların pratiğinde gerçek anlamda teatral yöntemler bulunur” diyerek radikal bir fiziksel tiyatro dili oluşturmada bu performanslardan ve performansçılardan yararlanmıştır.

20.yüzyılda etkinliklerini sürdüren palyaçolar popüler eğlence ve halk tiyatrosu ekseninde performanslar sunmaktaydılar. Mnouckine, 1968 kuşağının toplumsal devrim ruhuyla uyumlu olarak “popüler bir tiyatro dili” arayışında Jacques Lecoq ile birlikte “lesClowns” adı verilen bir oyun düzenleme girişme başlamıştır. Bu oyun yazılı bir metinden yoksun, tamamen oyuncuların doğaçlama keşifleriyle ortaya çıkan bir oyundur. Mnouckine ve topluluğu, clownaracılığla halkın anlayabileceği evrensel bir tiyatro dili

yakalamayı hedeflemiş, sahnede abartılı kostümlü ve kırmızı burunlu karakterlerle hem neşeli hem eleştirel bir anlatım yolu denemiştir. 20. yüzyıl clownları sadece güldürü değil aynı anda politik ve estetik bir amaç taşırlar.

Sonuç olarak clown tekniği uzun bir kültürel birikim sonucunda fiziksel tiyatronun ve genel olarak sahne sanatlarının içinde kendine yer bulmuştur.

2.3.1. Lecoq Pedagojisi

Lecoq'nun yaklaşımında clown'un önemi oyuncunun sahnede “gerçek benliğiyle” var olma cesareti kazanmasından gelir. Geleneksel tiyatro eğitiminde oyuncudan bir karakter yaratması, kendi benliğini arka plana atarak başkası olmayı denemesi beklenir. Oysa Lecoq, clown tekniğiyle tam tersini yapar: Oyuncunun, kendi en savunmasız yönlerini –aptallıklarını, zaafalarını, kırılganlıklarını– yansıtmayı ister. Oyuncu bütünüyle kendisi olmalı ve dünyanın (yani seyircinin) üzerinde bıraktığı etkiyi gözlemlemelidir. Clown çalışması, oyuncunun egosunu, mükemmel olma arzusunu ve kendini koruma içgüdüsünü terk etmesini gerektirir. Lecoq'a göre her insan aslında içten içe komiktir: “Hepimiz palyaçoymuz; kendimizi güzel, akıllı, güçlü sanırız, ama her birimizin ortaya çıktığında insanları güldüren gülünç bir tarafı vardır” (Lecoq, 2022, 165). Bu ifade, clown pedagojisinin özündeki paradoksu dile getirir: İnsan, zayıflığını sergilediğinde güçlü bir sahne varlığına dönüşür kendi gülünçlüğüne kucakladığında, seyirciyle en dürüst ilişkiyi kurar.

Clown çalışmasının Lecoq'nun genel yaklaşımındaki önemini vurgulayan bir diğer nokta, bunun eğitimin zirvesi ve bir tür final sınavı niteliğinde olmasıdır. Lecoq, okulundaki iki yıllık eğitimin sonunda öğrencilerinin kendi clownlarını bulmalarını ister ve bu süreci “en zor ama en ödüllendirici deneyim” olarak tanımlar. Gerçekten de clown, tüm önceki eğitim basamaklarının bir bileşkesidir, “nötr masktan” kazanılan farkındalık, commediadell'arte'dan öğrenilen doğaçlama becerileri, “bufon'dan” gelen toplumsal hiciv anlayışı bunların hepsi clown'da bir araya gelir. Ancak clown, bunların ötesinde kişisel bir boyut ekler, oyuncu artık sadece teknik ustalık sergilemekle kalmaz, kendi iç dünyasını,

kimliğini ve hatalarını da performansının malzemesi yapar. Bu anlamda clown pedagojisi, Lecoq'nun fiziksel tiyatro felsefesinin en şiirsel ve içsel halkasıdır. Lecoq, “Şiirsel Beden” kitabında clown'u öğretirken aslında her öğrencinin kendi “şiirsel bedeni”ni keşfetmesini hedeflediğini, clown'un bu şiirsel bedenin en özgün tezahürü olduğunu belirtir. Clown sayesinde oyuncular, absürd ya da grotesk görünenin ardındaki insani gerçeği insanın savunmasızlığını ve komikliğini sanatsal bir biçimde ortaya koymayı öğrenirler. Bu da absürd tiyatro gibi insanın varoluşsal saçmalıklarını ele alan bir tür için son derece değerli bir kazanımdır (Lecoq, 2022, 175).

2.3.1.1. Lecoq'un Pedagojik Yaklaşımında Clown'un Yeri ve Önemi

Jacques Lecoq, oyuncu eğitiminde “yolculuk” metaforunu kullanarak, öğrencilerini çeşitli dramatik ifade biçimleriyle adım adım tanıştırır. Bu yolculuk nötr mask ile başlayan, ardından larva masklar, karakter maskları, karşı-masklar, melodram ve bouffon gibi aşamalardan geçen kapsamlı bir süreci içerir. Clown, bu eğitsel sürecin son durağı ve aynı zamanda en zorlu sınavıdır. Lecoq, clown çalışmasını müfredatın sonunda vermesinin nedenini, oyuncuların önce diğer tüm fiziksel ve dramatik ifade araçlarını özümsemeleri, en son kendileriyle kendi “iç maskeleriyle” yüzleşmeleri gerektiği fikriyle açıklar (Lecoq, 2022, 34-37). Nitekim clown, diğer tüm rollerden farklı olarak, oyuncunun kişisel zaafiyetlerini ve absürd yönünü sahneye getirmesini talep eder.

Lecoq'nun yaklaşımında clown'un önemi oyuncunun sahnede gerçek benliğiyle var olma cesareti kazanmasından gelir. Geleneksel tiyatro eğitiminde oyuncudan bir karakter yaratması, kendi benliğini arka plana atarak başkası olmayı denemesi beklenir. Oysa Lecoq, clown tekniğiyle tam tersini yapar. Oyuncunun kendi en savunmasız yönlerini “aptallıklarını, zaafılarını, kırılganlıklarını” yansıtmalarını ister. Bu yüzden clown, Lecoq pedagojisinde eşsiz bir yere sahiptir çünkü bu aşamada “öğrenci artık bütünüyle kendisi olmalı ve dünyanın (yani seyircinin) üzerinde bıraktığı etkiyi gözlemlemelidir”. Clown çalışması, oyuncunun egosunu, mükemmel olma arzusunu ve kendini koruma içgüdüsünü terk etmesini gerektirir.

Lecoq'nun pedagojik yaklaşımında clown'un yeri, kendini tanıma ve ifade etme bağlamında merkezi bir önem taşır. Clown, oyuncunun en saf yaratıcı haline ulaştığı, sahnede tüm maskelerini indirip kırılganlığıyla varolduğu bir alan açar. Bu alan, absürd tiyatronun ihtiyaç duyduğu sahici ve doğrudan ifade tarzıyla da örtüşmektedir.

2.3.1.2. Kırmızı Burun: Dünyanın En Küçük Maskesi

Clown pedagojisinin en ayırt edici sembolü, kırmızı burundur. Jacques Lecoq, kırmızı palyaço burnunu “dünyanın en küçük maskesi” olarak adlandırarak ona özel bir pedagojik anlam atfeder. Geleneksel masklar oyuncunun yüzünü gizleyerek onu başka birine dönüştürürken, kırmızı burun tam tersine oyuncunun gerçek yüzünü ortaya çıkarır. Lecoq, öğrencilerine clown çalışması esnasında küçük kırmızı bir burun taktırır ve bu basit nesnenin bir dönüşüm yarattığını gözlemler: “Bu sadece yüzünüze taktığınız basit bir nesne değildir; aslında taktığınız anda bir olay gerçekleşir. Aniden, kişisel olan yeni bir güç kazanır”. Gerçekten de kırmızı burun, takan kişinin yüz hatlarını vurgulayarak gözlerini parlatan ve yüzüne yuvarlak, aptal bir ifade veren bir odak noktasıdır. Bu fiziksel odak, oyuncunun en içteki duygularını ve tepkilerini büyüteç altına alır; en ufak bir mimik ya da duygu hâli seyirciye yansır.

Kırmızı burun, clown'un kimlik maskesi olarak görülebilir. Lecoq'a göre oyuncu kırmızı burnu taktığında kendini gizlemek yerine aslında daha görünür olur adeta iç dünyası dışa yansır. Bu küçük maskenin takılmasıyla oyuncuda bir özgüven patlaması ve açılma yaşanır. “Birden daha büyük, daha müsait (açık) hissetmeye başlarız; zaaflarımızı teatral bir güce, başarısızlıklarımızı ise bir zafere dönüştürebilecek hale geliriz” (Lecoq, 2022, 168). Kırmızı burun, oyuncuyu korunmasız bırakarak onda hem özgürleştirici hem de meydan okuyucu bir etki yapar. Bu maskeyi takan oyuncu, artık herhangi bir karakterin arkasına saklanamaz; kendi benliğiyle, tüm kırılganlığıyla sahnededir. Bu durum başlangıçta ürkütücü olsa da tam da bu sayede oyuncunun sahici komik potansiyeli açığa çıkar. Kırmızı burun, en küçük maskedir ama belki de en dürüst maskedir çünkü diğer

maskelerin aksine yalan söylemez, aksine gerçeği (oyuncunun gerçekte kim olduğunu) yüzeye taşır.

Kırmızı burun aracılığıyla clown pedagojisi, oyuncuya samimiyet ve kendini kabullenme dersi verir. Oyuncu, burnu taktığında aynaya bakar gibi kendine bakar ve “gülünç” görünümüyle barışır. Bu küçük maskenin verdiği özgürlükle, toplumsal rollerin ve kibirin maskesini çıkarır; çocukça, saf ve kırılgan yanını kucaklar. Böylece kırmızı burun, absürd tiyatrodaki karakter yaratımında da değerli bir araç haline gelir: Oyuncu, bu maskenin ruhunu içselleştirerek absürd bir karaktere yaklaşırken, o karakterin altındaki insani çıplaklığı yakalayabilir. Absürd tiyatrodaki sıkça görülen “soytarı” veya “palyaço ruhlu” karakterler (örneğin Beckett’in Godot’sunu bekleyen ikilisi gibi), kırmızı burnun simgelediği bu sahicilik ve açıklık sayesinde daha derinlikli canlandırılabilir. Oyuncu, kırmızı burun tekniğiyle, absürd bir metindeki karakterin maskesini indirip onun özündeki aciziyeti ve komediyi keşfeder.

2.3.1.3. Kişisel Zaaflar ve Gülünç Yanlar

Lecoq ,clown pedagojisinin merkezine kişisel zaafları ve gülünçlükleri yerleştirir. Onun anlayışına göre bir clown karakterinin en büyük sermayesi, oyuncunun kendi zayıflıklarıdır. Lecoq bir anısında, clown atölyesinde öğrencilerin sahneye çıkıp seyirciyi güldürmeye çalıştıkları bir alıştırma anlatır. Her öğrenci bilinçli olarak komik bir şey yapma yükümlülüğüyle arenaya girer ancak sonuç tam bir fiyaskodur: “Her şey berbat gidiyordu, gülünçtü, kimse gülmedi; clown öğrencileri tam bir ‘flop’ (Türkçe çeviride “şap”, “şapa oturmak” olarak çevrilmiştir.) yaşadı, genel bir kaygı hali içinde kıvranıyorlardı”. Bu deneme, Lecoq’ya başlangıçta bir başarısızlık gibi görünse de aslında clown pedagojisinin temel prensibini açığa çıkarmıştır. Öğrenciler bütün numaraları denemelerine rağmen kimseyi güldüremeyince, nihayet yenilgiyi kabullenip utançla yere otururlar. İşte tam o anda, yani öğrenciler kendi çaresizliklerini ve utançlarını maskesiz biçimde sergiledikleri anda, seyirciler gülmeye başlar. Lecoq bu olayı keşfedici bir an olarak vurgular: “Palyaçonun pedagojisi bulundu: ‘flop’un pedagojisi”. Yani esas

komiklik, öğrencilerin oynamaya çalıştıkları karakterlerde değil, doğrudan doğruya kendi çıplak kişiliklerinde, kendi gülünç insani durumlarındadır (Lecoq, 2022, 168-170).

Bu anekdotun ortaya koyduğu temel unsur, gülünçlüğü sahnicilikten doğduğu gerçeğidir. Lecoq, “kahkahanın tetikleyicisi öğrencinin oynadığı karakter değil, maskesiz kaldığında ortaya çıkan kişidir” diyerek clown’un özünü açıklar. Hepimizin saklamaya çalıştığı zayıflıkları, beceriksizlikleri vardır ve bunlar genelde toplum içinde gülünç duruma düşmemek için örtülür. Ancak clown pedagojisi, tam tersine bu zayıflıkları bilinçli olarak sahneye taşır ve bunlardan kahkaha üretir. Lecoq’ya göre her oyuncu kendi gülünç tarafını keşfetmelidir. Kimi fiziksel açıdan sakardır, kimi düşünmeden konuşur, kimi aşırı kibirlidir her ne ise, bu zayıflık abartıldığında ve rahatça sergilendiğinde komedi ortaya çıkar. Bir başka deyişle “kişisel kusurlar” sanatsal değere dönüştürülür. Zira bir oyuncu kendi kusurlarını kabullenip onlarla oynayabildiğinde, sahnede özgün ve etkileyici bir varlık kazanır.

Clown pedagojisinde öğrenciler, genellikle kendi aptalca yönlerini bulmaları için cesaretlendirilir. Hatta bazı clown atölyelerinde eğitmenler, öğrencilerin birbirlerinin üzerinde komik buldukları özellikleri söylemelerini isterler böylece herkes kendi komik tarafını dışarıdan görmüş olur. Bu süreç, egoyu inciten değil aksine özgürleştiren bir süreçtir. Oyuncu, kusurlarıyla barışıp onları oyun hamuruna çevirdiğinde, artık sahnede başarısız olmaktan korkmaz hale gelir. Lecoq’un vurguladığı gibi, “her birimizin, ortaya çıktığında insanları güldüren gülünç bir yanı vardır”. Clown, işte bu yanın sahnedeki tezahürüdür. Absürd tiyatrodaki karakter gelişimi açısından bakıldığında, clown pedagojisinin bu unsuru çok güçlü bir araç sunar. Absürd metinlerdeki karakterler genelde zaafları, mantıksızlıkları ve başarısızlıkları ile ön plandadır; bu karakterler çoğu zaman trajikomik bir biçimde insanlığın zayıflığını temsil eder.

Clown eğitimi almış bir oyuncu, böyle bir karakteri canlandırırken kendi içindeki gülünçlüğü aşına olduğundan, rolün absürd doğasını daha içtenlikle yakalayabilir. Örneğin, Ionesco’nun oyunlarındaki karakterlerin saçma takıntıları veya Beckett karakterlerinin bitmez tükenmez çaresizlikleri, clown perspektifiyle ele alındığında oyuncu tarafından içselleştirilebilir ve sahnede daha çarpıcı biçimde sunulabilir. Kısacası, clown

pedagojisinin öğrettiği kendine gülme becerisi, absürd tiyatronun karakterlerine hayat verirken oyuncuya benzersiz bir derinlik ve özgürlük kazandırır.

2.3.1.4. “Flop” Kavramı ve Başarısızlığın Pedagojisi

Clown sanatının belki de en önemli kavramlarından biri “flop”tur. Fransızca kökenli “le bide” olarak da anılan flop, sahnede komik olmaya çalışan bir palyaçonun esprisinin başarısızlığa uğraması, kimsenin gülmemesi durumunu ifade eder. Lecoq, clown pedagojisini geliştirme sürecinde flop olgusunu bilinçli bir eğitim aracına dönüştürmüştür. Yukarıda bahsedilen anekdot öğrencilerin komik olmaya çalışıp başarısız oldukları ve tam vazgeçtikleri anda gülünç duruma düşerek başarılı oldukları deneyim flop kavramının pedagojik değerini ortaya koyar. Lecoq, bu deneyimden yola çıkarak, clown eğitiminde öğrencilerine özellikle başarısız olma özgürlüğü tanımıştır. Hatta sıkça alıntılanan bir prensibi vardır: Clown’un en iyi dostu flop’tur. Bu ifade, clownun başarısızlıktan beslenen bir komedi anlayışı olduğunu anlatır.

Flop pedagojisi, öğrencinin sahnede “başarısız olmayı başarması”dır denebilir. Bu biraz çelişkili görünse de clown eğitiminde öğrenciye öğretilen, numarası başarısız olduğunda bunu gizlemeye çalışmak yerine tam tersine o anın farkına varıp seyirciyle paylaşmaktır. Lecoq’un yönteminde eğitmen, clown numarası komik olmadığında bir zil çalar veya durdurur; öğrenciye “flop yaptın” mesajı verilir. Bu durumda öğrenci, sahnede donakalır, utancını veya hayal kırıklığını olduğu gibi gösterir. İşte tam bu dürüst an, seyircinin en çok eğlendiği andır. Lecoq şöyle açıklar; “clown, ne kadar az ‘ oynamaya’ çalışır ve ne kadar çok kendi zayıflığıyla yüzleşirse clown’u ortaya çıkma ihtimali o kadar artar”. Yani kendini zorlamadan olduğu gibi sergilemek, flop anını komediye çevirir (Lecoq, 2022, 169).

Flop, clownun otoriteye ve mükemmellik idealine başkaldırısı olarak da yorumlanabilir. Zira sahnede başarısız olmayı kabullenmek, geleneksel tiyatro disiplininin tam tersidir normalde oyuncu hata yapmaktan, seyirci önünde küçük düşmekten kaçınır.

Clown ise hata yapmaya kucak açar; hatta bilerek hata yapar. Lecoq, öğrencilerine defalarca yanılmalarını, saçmalamalarını, abartmalarını öğütler; çünkü ancak defalarca tökezleyerek sonunda gerçek bir kahkaha yaratabileceklerini bilir. “Tekrar tekrar berbat olup, ardı ardına başarısızlıklar yaşayarak, hiç beklemedikleri bir anda clown kendini gösterir ve bizi ustalığıyla şaşırtır” . Bu sözler flop sürecinin oyuncuyu nasıl geliştirdiğini anlatır. Öğrenci, pek çok deneme-yanılma içinden geçer, her flop’tan bir şey öğrenir ve en sonunda kendi özgün komik ritmini bulur. Bu süreçte sabır, yılmazlık ve kendine gülme becerisi gelişir (Lecoq, 2022, 167-168).

2.3.1.5 Oyun (Oyunsuluk), Spontanlık ve Ani Yaratıcılık

Clown pedagojisinin temel unsurlarından bir diğeri, oyun oynama (oyunsuluk) kavramıdır. Fransızca “le jeu” olarak anılan bu kavram, sahnede sürekli canlı, esnek ve spontane olma halini ifade eder. Lecoq’nun eğitiminde “le jeu”, oyuncunun her an tetikte olup fırsatları yakalaması, sahnede akan anı yakalayıp bununla yaratıcı bir şekilde “oynaması” demektir.

Clown, tam da bu oyun ruhunun doruk noktasıdır; çünkü clown performansı asla tam olarak önceden planlanamaz, her şey anlık doğaçlama ve tepkilere dayanır. İyi bir clown, seyircinin tepkisine ve o anki duruma göre değişir, espriyi uzatır veya kısaltır, beklenmedik bir şey olduğunda onu sahiplenip avantaja çevirir. Bu nedenle Lecoq, clownun en önemli becerilerinden birinin “disponibilité” yani mevcudiyet ve açıklık olduğunu vurgular (Lecoq, 2022, 165-170). Oyuncu, zihnen ve bedenlen o ana tam anlamıyla açık olmalıdır ki spontane yaratıcılık ortaya çıkabilsin.

Clown pedagojisinde spontanlık, öğrencinin iç sesini sansürlememeyi öğrenmesiyle gelişir. Bir palyaço aklına gelen absürd bir fikri anında eyleme döker, başarılı olur ya da olmaz, bu ikinci plandadır, önemli olan oynamaya devam etmesidir. Lecoq, öğrencilerinin sahnede düşünmek yerine hissetmelerini, anlık dürtülerini takip etmelerini öğütler. Böylece clown sahnede canlı bir oyun akışını sürdürür. Örneğin bir clown numarası sırasında bir

obje yere düştü diyelim, eğitimsiz bir oyuncu bunu bir aksilik sayıp bozuntuya vermemeye çalışabilir, fakat clown eğitimi almış bir oyuncu hemen bu kazayı oyunun parçası yapar, düşen objeyle komik bir etkileşime girer. Bu esneklik, tamamen “le jeu” zihniyetinden gelir. Oyun oynamak kurallara ya da planlara sıkı sıkıya bağılı kalmak değıl aksine gerektiğinde kuralları unutup anın gerektirdiğıine yaratıcı bir karşılık vermektir.

Lecoq’nun clown pedagojisinde öğrenciler, pek çok doğaçlama egzersizi ile bu spontanlık kaslarını güçlendirirler. Örneğın bir doğaçlama alıştırmasında clown’lara sadece bir tema ya da basit bir engel verilir ve bunun üzerine anlık espriler geliştirmeleri beklenir. Burada amaç, öğrencinin kendi kendine gülünç durumlar yaratmayı öğrenmesi kadar, beklenmedik durumlarda paniğe kapılmak yerine yaratıcı tepkiler vermeyi öğrenmesidir. Lecoq, clownun “kendi kendini sürekli şaşırtabilen” bir yapıda olmasını ister. Onun sözleriyle: “Clown, en hazırlıksız anında bile içinde gizli kalmış harikaları ortaya çıkarabilir; beceriksiz görünümünün ardında beklenmedik bir maharet hazinesi yatmaktadır” (Lecoq, 2022, 168). Bu ifade, clownun içsel yaratıcılığını ve ani parlayışlarını güzel özetler. Palyaço, sanki sakar ve şaşkın bir tip gibi görünür fakat aniden öyle bir ustalık gösterir ki hem kendisi hem seyirci şaşıır. Bu ustalık anları, aslında oyuncunun spontan yaratıcılığının ürünüdür; planlanmamış ama an içinde doğmuş parlaklıklardır.

2.3.1.6. Complicité: Seyirci ve Partnerle İş birliğı

Lecoq’nun öğretilerinde öne çıkan kavramlardan biri de “complicité”dir. Fransızca bu kelime, “iş birliğı ve gizli anlaşma” anlamlarına gelir; clown bağlamında ise özellikle seyirci ile kurulan duygu birliğini ifade eder. İyi bir clown, seyirciyi düşmanı değıl dostu olarak görür, onunla adeta gizli bir anlaşma yaparak oyunu beraber oynar. Lecoq, clown öğrencilerine sahnede dördüncü duvarı kırmalarını, seyircinin tepkilerini daima dinlemelerini, hatta doğrudan doğruya seyirciyle diyalog kurmaktan çekinmemelerini telkin eder. Çünkü clown için seyircinin gülüşü, oyunun ayrılmaz bir parçasıdır. Clown, başarısızlık anında ve seyirci güldüğü anda doğar. Bu başarısızlık clown’u ortaya çıkarır...

Yani palyaço, seyircinin varlığı ve tepkisi olmadan düşünülemez. Bu yüzden complicité, clown ile seyirci arasında ortak bir oyun zemini yaratılması anlamına gelir. Bu anlamda seyirci ve clown arasında hiyerarşik gelenek yıkılır. Ortak sanat eseri gerçekleşmeye başlar.

Clown pedagojisinde “iş birliği” sadece seyirciyle değil, sahnedeki partner clown ile de ilgilidir. Klasik palyaço geleneğinde hep bir ikili (beyaz clown Auguste ve ikinci Auguste) olur ve bunlar arasında bir iş birliği, zamanlama uyumu gerekir (Lecoq, 2022, 171). Lecoq da öğrencilerinin birlikte clown eskizleri hazırlamasını, çiftler veya gruplar halinde çalışmasını sağlar. Bu çalışmalar esnasında öğrenciler birbirlerinin enerji ve ritimlerine uyum sağlamayı, birbirini desteklemeyi ve parlaması için alan açmayı öğrenirler. İş birliği, sahnedeki clownlar arasında bir dostluk ve güven ilişkisi oluşturur. Örneğin, bir clown partneri bir şaka yaptığında diğeri onun “puanını yükseltmek” için üzerine gider ya da beklenmedik bir tepkiyle daha da komik hale getirir. Bu yazılı olmayan uyum ve yardımlaşma, ancak derin bir iş birliği duygusuyla mümkündür (Lecoq, 2022, 170-172).

Seyirciyle iş birliği kurmak ise clownun başarısının anahtarıdır. Clown, bir espri yaptığında tutmadıysa seyirciye bunu hissettirir, belki göz kırpar veya mahcup bir suratla bakar, böylece seyirci onun duygusuna ortak olur. Tam tersi esprisi başarılı olduğunda seyircinin gülüşüyle birlikte coşar, bunu paylaşır. Bu etkileşim performansı tek yönlü olmaktan çıkarıp iki yönlü bir iletişim haline getirir. Lecoq’unc clown pedagojisi, oyuncuya bu beceriyi kazandırmak için çeşitli egzersizler içerir. Öğrencilere sahnede bir şey yaptıklarında anında geri bildirim alacakları ortamlar yaratılır (örneğin diğ er öğrencilerin ani tepkileri veya eğitmenin zil ile kesmeleri). Zamanla clown adayı, bir radar gibi seyircinin ilgisini ve duygusunu hissedebilmeyi öğrenir. Bu da performansı yaşayan, nefes alan bir şeye dönüştürür.

2.3.1.7. “Kendi Clownunu Bulmak”: Kişisel Clown’un Keşfi

Lecoq pedagogisinde her öğrencinin nihai hedefi, kendi eşsiz clown karakterini, yani kişisel clownunu keşfetmektir. Bu bir bakıma bir oyuncunun kendisiyle ilgili derin bir kişisel keşif yapması demektir. Zira kişisel clown, oyuncunun hem en zayıf hem en özgün yönlerinin sahnedeki yansımasıdır. Lecoq, clown atölyelerinin sonunda öğrencilerinin kostüm ve tavır olarak kendilerine has bir clown karakteri geliştirdiklerini, hiç kimsenin clownunun bir diğerine benzemediğini aktarır. Onun gözlemine göre, “herkesin clownu, kendi kişiliğinin bastırılmış ya da toplum içinde gizlenmiş yönlerinin abartılmasıyla ortaya çıkar”. Dolayısıyla bir öğrencinin clownunu bulması, özünde kendi gerçekliğiyle yüzleşmesi ve onu kucaklaması anlamına gelir (Lecoq, 2022, 167).

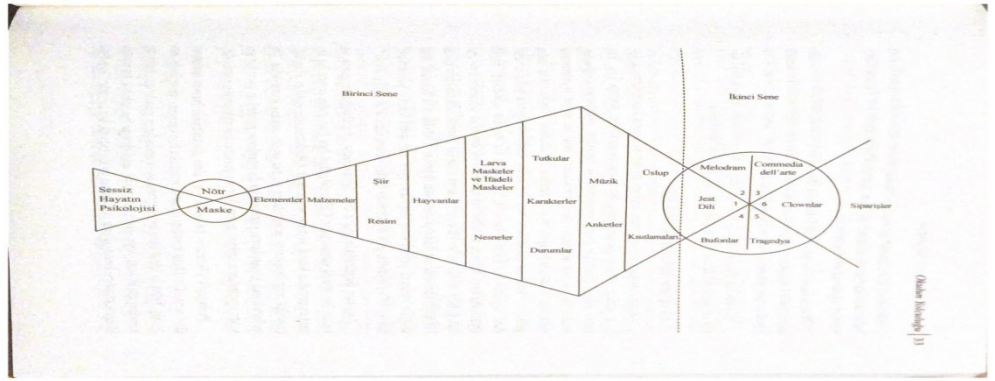
Lecoq, Şiirsel Benden’de clown arayışının pedagojik yolculuğun zirvesi olduğunu ve öğrencilerin bu aşamada aldığı dersin hayat boyu sürecek bir keşfin başlangıcı olabileceğini belirtir. “Kendi clownunu bulmak”, sadece bir tiyatro egzersizi değil, aynı zamanda bir kendini tanıma ritüeli gibidir. Öğrenci, sahnede neyin kendisi için doğal olarak komik olduğunu, nerede sakil durduğunu, nerede parladığını keşfeder. Bu keşif sürecinde çoğu zaman çocukluk anıları, kişisel korkular veya utançlar da canlanabilir çünkü en derindeki dürüstlük seviyesine inilir. Lecoq, clown çalışmasında ortaya çıkan kahkahanın basit bir güldürü olmadığını, oyuncunun iç dünyasının şiirsel bir dışavurumu olduğunu ifade eder. Bu nedenle kitabında clown atölyelerini bir tür “iyi oyunculuk üzerine komik bir kitap” olarak tarif eder, burada “kitap” mecazi anlamda her oyuncunun kendi hayat hikayesini yazdığı bir defterdir. Her öğrenci, kendi komedi kitabını yazar ve bu kitap tamamen özgün anekdotlar, durumlar, tepkiler içerir.

Kişisel clownunu bulmak, oyuncuda özgün bir tarz ve ifade gelişimini de beraberinde getirir. Mezun olmuş Lecoq öğrencileri incelendiğinde, birçoğunun kendi tiyatro dillerini yaratmış olmaları tesadüf değildir. Clown pedagogisinden geçen oyuncular, sadece belirli rolleri oynayan aktörler olmak yerine, yaratıcı tiyatro yapımcılarına dönüşebilmiştir. Örneğin, Lecoq’nun öğrencileri arasında yer alan Theatre de Complicité (Simon McBurney) veya Théâtre du Soleil ekibi (Ariane Mnouchkine), clown ve fiziksel

tiyatro tekniklerini kullanarak kendilerine has üsluplar geliştirmişlerdir. Bu grupların işlerinde, oyuncuların kişisel yaratıcılıkları ve clownlardan öğrendikleri sahne dürüstlüğü bariz şekilde hissedilir. Kendi clownunu bulmak, özünde bir sanatçı olarak kendi sesini bulmakla eşdeğerdir.

2.3.2.Lecoq Pedagojisi ve Maskeler

Clown pedagojisinde Jacques Lecoq'un yaklaşımı, oyuncunun bedenini ve ifadesini özgürleştirmek için çeşitli maske türlerinin kademeli olarak kullanılmasına dayanır. Lecoq'nun fiziksel tiyatro eğitiminde maske çalışmaları nötr bir başlangıç noktasından başlayarak giderek karakteristik ve kişisel olana doğru ilerler. Bu süreç, her aşamada farklı bir maske türünün pedagojik amaçla kullanılmasını içerir.



Tablo 2: Lecoq Pedagojisi Eğitim Müfredatını gösteren tablo.(Lecoq, 2022, 33)

2.3.2.1. Nötr Maske (Maske Neutre)

Lecoq'un eğitiminde ilk adım “nötr maske” çalışmasıdır. Nötr maske, oyuncuyu her türlü karakter ya da duygudan arınmış, “şimdi ve burada” var olma haline ulaştırmayı hedefler. Bu maske tamamen dengede ve ifadesiz bir yüz sunarak oyuncunun bedeninde

sakin ve uyanık bir farkındalık durumu yaratır. Lecoq, nötr maskeyi özel nitelikleri olan bir nesne olarak tanımlar ve şöyle açıklar. Bu nötr adını verdiğimiz bir yüzdür, fiziksel olarak mükemmel bir denge haliyle sükûnet duygusu yaratır. Yüze takıldığında, eylem öncesindeki nötrlük durumunu deneyimlemeyi sağlar, çevremizdeki her şeye karşı duyarlı olma halini, iç çatışma olmaksızın (Lecoq, 2022, 52-53). Nötr maskenin bu denge ve sakinlik durumu, oyuncunun içsel gerginliklerini bırakarak dış dünyaya tamamen açık hale gelmesine imkân tanır. Gerçekten de maskenin hiçbir geçmişi ya da bilgisi yokmuş gibi görünmesi, oyuncunun sanki dünyayı ilk kez keşfediyormuşçasına tecrübe etmesini sağlar. Bu sayede oyuncu bedenine yerleşmiş alışkanlıklarının farkına varır ve fiziksel ifadede netlik kazanır.



Resim 1: Nötr Maske. (Gravagno, 2022)

Nötr maskenin en önemli özelliği ifadesizliği ve hiçbir özel karakteristiği olmamasıdır. Maskede herhangi bir duygu (ne sevinç ne keder ne öfke ne coşku) yansımaz; yalnızca “sessizlik ve sükûnet” mevcuttur (Lecoq, 2022, 52). Bu durum, oyuncunun yüz mimiklerini tamamen nötrleyerek dikkati beden diline yönlendirir. Nötr maskeyle çalışan oyuncu bedeninin her küçük hareketinin sahnede büyütülerek görüneceğini keşfeder. Böylece gereksiz jest ve alışkanlıklardan arınarak bedensel farkındalığını geliştirir, en ufak bir eğilme, dönme ya da adımın bile anlam taşıdığı bir duyarlılık düzeyine ulaşır. Lecoq’a göre nötr maske, oyuncuyu dramatik karakterlerin dengesizlik ve çatışmalarını anlamaya hazırlayan bir başlangıç noktası işlevi görür. Önce tam bir tarafsızlık ve denge hali deneyimleyen oyuncu bundan sonra yaratacağı karakterlerin uç noktalarını daha iyi kavrar.

Zira nötrlük, tüm karakter ve duyguların öncesindeki sıfır noktasıdır. Sonuç olarak nötr maske çalışması, clown da dahil olmak üzere ileride kullanılacak tüm maskeler için oyuncuya açık bir sayfa sunar ve onun her şeyi yeni baştan, taze bir bedenlikle keşfetmesini sağlar.

2.3.2.2. Larva Maskeleri (Masques Larvaires)

Nötr maskeyle temel farkındalığı kazanan oyuncular daha sonra “larva maskeleri” ile çalışmaya geçer. Larva maskeleri İsviçre Basel karnavalından köken alan, boya ve ayrıntılardan yoksun kaba formlu maskelerdir. Lecoq, bu maskeleri ilk kez keşfettiği dönemi anlatırken Basel karnaval maskeleri (özelliksiz ‘larval’ maskeler) ile çalışmaya başladığını belirtir (Lecoq, 2022, 28). Bu maskeler, adlarından da anlaşılacağı üzere tıpkı larva halinde bir canlı gibi belirsiz ve şekilsiz bir yüzeye sahiptir. Göz, burun, ağız gibi detaylar ya tamamen yoktur ya da son derece basit hatlarla belirtilmiştir. Lecoq pedagojisinde larva maskelerinin kullanılma amacı, oyuncuların gerçekçi yorum ve alışkanlıklardan kurtularak hayal gücünün serbestçe ortaya çıkmasını sağlamaktır. Maske hiçbir belirli karakter veya duygu taşımadığından, oyuncu maskeye anlam kazandırmak için kendi bedenini ve yaratıcı imgelem gücünü maksimum düzeyde kullanmak zorunda kalır.



Resim 2: Larva Maskeler (*Larval Masks*)

Lecoq, larva maskelerini tiyatro eğitimine dahil ederek öğrencilerin “gerçekçilik sınırlarının ötesine geçip özgür bir hayal gücüyle oynamalarını” teşvik etmiştir. Larval maskeler, nötr maskeden sonraki adım olarak, oyuncuya adeta boş bir tuval sunar. Biçimsiz, nötr yüzey sayesinde öğrenciler herhangi bir ön kabule dayanmaksızın büyük bedensel oynamalar yapar, abartılı ve özgün hareket kalıpları geliştirirler. Özellikle Basel larvalarında görülen basit, geometrik ve abartılı şekiller, Lecoq’nun ifadesiyle “doğanın büyük hareketlerini” yansıtır ve oyuncunun bu hareketleri taklit ederek bedeninde keşfetmesine yardımcı olur. Örneğin kocaman yuvarlak gözlü ve ağzı açık bir larva maskesi, oyuncuda sürekli bir şaşkınlık ve merak ifadesini bedeniyle canlandırma dürtüsü uyandırır; uzun burunlu kaba bir maske ise ağırkanlı, dalgın bir beden duruşunu davet eder. Bu şekilde larva maskeleri, öğrencilerin realist olmayan, “naif” karakterler ve durumlar yaratmasına olanak tanır. Gerçek dünyada karşılığı olmayan tuhaf yaratıkları andıran bu maskelerle çalışmak, oyuncuya “düşsel olanı bedeninde yaşatma” deneyimi kazandırır (Lecoq, 2022, 75-76). Böylece hayal gücü ve fiziksel ifade arasındaki bağ güçlenir, ki bu clown ortaya çıkarma yolunda önemli bir adımdır.

2.3.2.3.İfade ve Karakter Maskeleri

Larva maskeleriyle elde edilen yaratıcı ham enerji, ifade maskeleri ya da karakter maskeleri ile daha belirgin insani durumların canlandırılmasına yöneltilir. Lecoq atölyelerinde tam yüzü kaplayan ve belirli bir duygu veya karakteri temsil eden bu maskeler, nötr maskenin zıddı olarak düşünülür. Her bir ifade maskesi, belirli bir arketipsel duyguyu veya karakter tipini taşır: örneğin sürekli öfkeyle bakan bir yüz, kocaman gülümseyen bir surat ya da trajik bir keder ifadesi. Lecoq, bu maskeleri “ifade maskesi” olarak adlandırır ve bunları belirli bir karakteri temsil eden maskeler şeklinde tanımlar (Lecoq, 2022, 70). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, ifade maskeleri oyuncuya tek ve net bir karakter duygusu sunar, maskenin sabit ifadesi, oyuncunun tüm bedeniyle o duyguya uygun oynayışını gerektirir.



Resim 3: İfade Maskesi Örneği. (Mask maker, n.d.)

İfade maskeleri, oyuncunun dramatik çatışma olgusuyla tanışmasını da sağlar. Nötr maskede hiçbir çatışma veya zıtlık yokken, ifade/karakter maskeleri doğaları gereği bir bakış açısı barındırır ve bu bakış açısı çevresiyle çatışma potansiyeli taşır. Nitekim Lecoq ifade maskelerinin her birini belirli bir tepki ya da duygunun maskesi olarak görür; maskeyi takan oyuncu kendini o maskenin duygusuyla özdeşleşmiş bulur (Lecoq, 2022, 73). Örneğin öfkeli bir surat ifadesine sahip maske takan oyuncu, bedeninin her hareketinde öfkenin gerilimini yansıtmak durumundadır. Neşeli bir maskede ise zıplayan, hafif hareketler doğal olarak ortaya çıkar. Bu durum oyuncuya bedensel dürüstlük ve organiklik kazandırır. Yüzü görünmese de maskenin ifadesine ihanet eden bir beden hareketi yaparsa seyirci bunu hemen fark edecektir. Böylece ifade maskeleri, oyuncuyu bedensel uyum ve tutarlılık konusunda eğitir. Lecoq'un eğitim sürecinde, öğrenciler nötr maskeden sonra bu karakter maskeleriyle tekrar tekrar doğaçlama sahneler oynarlar; Lecoq bu aşamayı “farklı oyun seviyelerinin geliştirilmesi, tekrarın ifade ve karakter maskeleriyle yapılması” olarak açıklar. Bu alıştırmalar sırasında oyuncular, maskelerin sabit ifadesinden doğan dramatik durumu derinleştirir, maskenin temsil ettiği duyguya zıt tepkiler vermemeyi, aksine onu bedenlerinde büyüterek oynamayı öğrenirler. Sonuç olarak ifade maskeleri, oyuncunun bedensel ifade paletini genişletir ve onu daha kompleks karakterlere hazırlar.

2.3.2.4. Karşıt Maskeler

Lecoq pedagojisinin yaratıcı bir unsuru da karşıt maske kavramıdır. Karşıt maskeler, ifade maskelerinin tamamlayıcısı olup, bir maskenin temsil ettiği duygu veya durumun tam tersini oynamak üzere tasarlanır. Bu yöntem, öğrencinin tek bir maskeyle sınırlanmayıp zıt uçları da deneyimlemesini sağlar. Lecoq, karşıt maskeyi kısaca görüldüğünün tam tersini oynamak üzere kullanılan maske olarak tanımlar (Lecoq, 2022, 76). Örneğin elinde çok neşeli bir yüz ifadesi taşıyan bir maske varsa (maskenin gülümsemesi sebebiyle neşe karakteri), bunun karşıt maskesi somurtkan veya üzgün bir ifade içerir oyuncu ilk maskede ne kadar coşkulu oynadıysa, karşıt maskede o ölçüde durgun ve ağır oynayarak zıt duyguyu bedensel olarak tecrübe eder. Bu uygulama, oyuncunun dramatik derinlik kazanmasını sağlar. Her maskenin yanında zıttı da keşfetmek, oyuncuya dengeli ve esnek bir oyun yeteneği kazandırır. Lecoq'un belirttiği gibi, karşıt maskeler karakter derinliğini arttırmak ve beklenmedik sahne anları yaratmak için pedagojik bir araçtır. Mask ile karşıt maskeyi art arda oynayan öğrenci, bir duygudan aniden diğerine geçebilmenin yolunu bulur, bir duygunun ve tam tersinin oyununu deneyimler. Bu alıştırmalar, clown çalışmasına da hazırlayıcıdır. Zira clown, sabit bir karakter olmaktan çok her an değişen tepkiler veren bir varoluştur. Karşıt maskelerle çalışmış bir oyuncu, clown sahnesinde başarısızlık (flop) anlarını veya ani duygu değişimlerini daha içtenlikle kucaklayabilecektir.

2.3.2.5. Yarım Maskeler ve Commediadell'arte

Lecoq'nun clown pedagojisinde, geleneksel "yarım maskeler" de önemli bir yer tutar. Yarım maskeler özellikle commediadell'arte geleneğinden gelir ve yüzün yalnızca üst bölgesini (gözler ve burun çevresi) örter. Bu maskeler belirli toplumsal tipleri ve karakterleri temsil eden stilize formlara sahiptir (örneğin Pantalone, Arlecchino, Colombina gibi commediadell'Arte karakter maskeleri). Lecoq İtalya'da geçirdiği yıllarda commediadell'arte ile derinlemesine meşgul olmuş ve ünlü mask yapımcısı Amleto Sartori

ile çalışmıştır. Bu deneyimleri sayesinde yarım maskelerin oyunculukta nasıl kullanılacağına dair eşsiz bir sezgi geliştirmiştir. Kendi ifadeleriyle, otantik commediadell'arte, karakterlerin sürekli bir yaşama tutkusu tarafından ele geçirildiği dramalardır (Lecoq, 2022,129). Her maskeli tip (örneğin açgözlü yaşlı tüccar Pantalone ya da kurnaz hizmetkâr Arlecchino), uç noktada bir dürtü ya da tutkuyla hareket eder.

Yarım maskeler, clown pedagojisi bağlamında oyuncuların stilizasyon ve abartı becerilerini geliştirir. Tam yüzü kaplamadığı için oyuncunun ağzı ve sesi açıktadır, dolayısıyla yarım maskelerle çalışma, yalnız beden kullanımını değil ses ve konuşma kullanımını da içerir. Lecoq, commedia maskeleriyle çalışırken öğrencilerinden maskeye uygun bir fiziksel tavır geliştirmenin yanı sıra maskenin karakterine uygun özgün bir ses ve üslup bulmalarını ister. Böylece oyuncular, bedensel anlatım ile vokal ifadeyi birleştirerek sahnede “maskenin talep ettiği biçimde” var olmayı öğrenirler. Örneğin burnu havada bir soyluyu simgeleyen bir yarım mask takıldığında, oyuncu yalnız dik bir duruş sergilemekle kalmaz, aynı zamanda kibirli bir tonda konuşmayı da keşfeder. Bu çalışmalar, oyuncuların “tarz duygusunu” geliştirmesini ve belirli fiziksel komedi kalıplarını içselleştirmesini sağlar. Yarım maskelerin biçimsel kısıtları, Lecoq’un ifadesiyle farklı bir gerçeklik türü yaratır ve oyuncuyu bu gerçekliğe uyum sağlamaya zorlar. Bu sayede öğrenci, clown’un doğasında bulunan olağanüstü ile gerçek arasındaki ince çizgiyi de daha iyi kavrayabilir. Commedia geleneğinden gelen yarım maskelerle ustalaşan bir oyuncu clown gösterisinde gereken ritim, zamanlama ve etkileşim becerilerinde de ustalaşmış olacaktır (Lecoq, 2022, 129-132).

2.3.2.6. Clown’un Kırmızı Burnu ve Kişisel Clown

Lecoq pedagojisinin zirve noktası, öğrencinin kendi clown karakterini keşfettiği aşamadır. Bu aşamada kullanılan “clown maskesi”, meşhur kırmızı burundur. Kırmızı burun, basit bir aksesuar gibi görünse de pedagojik açıdan son derece önemlidir. Lecoq bu minik maskeyi “dünyanın en küçük maskesi” olarak nitelendirir (Lecoq, 2022, 167). Kırmızı burun, yüzün çok küçük bir bölümünü kaplar ve diğer maskelerin aksine oyuncuyu

gizlemek yerine adeta “ifşa eder”. Kırmızı burun takan oyuncu artık saklanacak bir maskenin arkasında değil, aksine tüm dikkat yüzünün tam ortasında toplanmıştır. Bu durum, clown çalışmasını oyuncu için belki de en zorlu maske çalışması haline getirir, zira kırmızı burunla sahnede olmak, seyirci önünde tamamen savunmasız ve çıplak kalmak gibidir. Bu anlamda Lecoq, clownu kişinin içindeki özün maskesiz, herkesin görebileceği şekilde ortaya çıkması olarak tanımlar: Clown, “altındaki kişidir, tüm çırılçıplaklığıyla ortaya serilmiş” (Lecoq, 2022, 168). Bu doğrudanlık, clownun sahnede son derece samimi, kırılğan ve dürüst olmasını gerektirir. Artık oyuncu herhangi bir karakterin arkasına sığınmaz; kendi komik yanıyla, başarısızlıkları ve tuhaflıklarıyla yüzleşir ve onları sahne üzerinde oynar.

Clown pedagojisinde kırmızı burun çalışması, her öğrencinin içindeki benzersiz clown karakterini keşfetmesiyle sonuçlanır. Lecoq’ya göre “clown’u çalışmak, kendini çalışmaktır”. Bu nedenle her clown “eşsiz” ve “tekildir”. Her öğrencinin clownu, kendi kişiliğinin abartılı bir yansıması olarak ortaya çıkar. Lecoq, clown keşfinin oyuncuyu özgürleştirici yönüne dikkat çeker: 1960’larda okulunda clown egzersizlerini ilk uygulamaya başladığında, “herkesin içindeki clown’u arayışın, oyuncuyu kendinden kurtarıp özgürleştirdiğini” gözlemlemiştir (Lecoq, 2022, 35-40). Oyuncu, clown çalışırken günlük hayatta bastırdığı çocuksu coşkusunu, saf merakını veya sakarlıklarını ortaya çıkarabilir; toplumsal maskelerini bir kenara bırakıp en insani yönleriyle seyirci karşısında durur. Lecoq, clownun bu yönünü “korumasız ve tamamen tepki ve sürpriz halinde olma” olarak niteler. Gerçekten de clown, plan yapmaz veya rol oynamaz; o an ne hissediyorsa onu yaşar ve anında tepki verir. Sahnedeki en küçük bir duruma bile abartılı ve doğrudan tepki vermesi, clownu diğer maskelerden ayırır.

Clown pedagojisinin amacı, oyuncunun kendini kabullenmesi ve sahnede risk almaktan korkmamasıdır. Kırmızı burun bu süreçte bir katalizör görevi görür: Oyuncuya küçük de olsa bir maskenin verdiği cesaretle en savunmasız yanlarını sergileme imkânı tanır. Seyirci karşısında gülünç duruma düşme korkusunu yenebilen oyuncu, clown olarak “başarısız olmanın komedisi”ni oynamaya başlar. Lecoq, clown oyununda hata yapmanın (flop) ve onunla yüzleşebilmenin yaratıcı gücünü vurgular. Kırmızı burun sayesinde oyuncu, hata yaptığında bunu saklamaya çalışmak yerine clown kişiliğinin bir parçası

haline getirir ve seyirciyle paylaşır. Bu da hem oyuncu hem seyirci için son derece özgün ve eğlenceli anlar yaratır.

Sonuç olarak, Lecoq'nunclovn pedagojisinde maskeler yoluyla ilerleyen eğitim, nötrlükten kişiselliğe doğru bir yolculuk sunar. Nötr maskeyle başlayan, larva ve ifade maskeleriyle gelişen, yarım maskelerle incelik kazanan bu yolculuk, kırmızı burun ile oyuncunun kendisini bulmasıyla tamamlanır. Her bir maske türü, oyuncunun sahnede farklı bir yönünü açığa çıkarır ve sonunda clown, tüm bu birikimin üzerinde yükselen özgün bir yaratım olarak doğar. Bu yüzden Lecoq, clown'u oyunculuk eğitiminde ayrıksı bir nokta değil, bütün bir pedagojik sürecin doğal bir sonucu olarak görür. “Maskelerin ardından en son clown gelir ve orada artık oyuncu, bütün maskelerini çıkarmış, yalnızca kendisi kalmıştır.” Böylece maskeler pedagojisi, oyuncuyu sahnede hem teknik açıdan donanımlı hem de içsel olarak dürüst ve yaratıcı bir sanatçı haline getirmeyi hedefler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CLOWN TEKNİKLERİ İLE ABSÜRD TİYATRODA KARAKTER GELİŞİMİ

3.1. Samuel Beckett'in “Godot’yu Beklerken” Oyununda Clown Pedagojisi Bağlamında Karakter Analizi

Samuel Beckett'in “Godot’yu Beklerken” adlı eseri, sahne üzerinde bir “trajikomedî” olarak karşımıza çıkar (oyunun alt başlığı da “2 perdelik trajikomedya”dır). Bu oyundaki ana karakterler ; “Vladimir”, “Estragon”, “Pozzo” ve “Lucky” geleneksel dramatik karakterlerden ziyade birer “clown” figürüne benzer şekilde kurgulanmıştır. Nitekim Beckett'in eserleri fiziksel tiyatro ve mim geleneğiyle de ilişkilendirilir. Bu bağlamda, Jacques Lecoq’unc clown pedagojisi perspektifinden bakıldığında, bir absürd tiyatro örneği olan Godot’yu Beklerken’deki karakterlerin sahne üzerindeki eylem ve etkileşimleri tipik bir clown oyunu gibi analiz edilebilir.

Lecoq pedagojisi, oyuncunun bedensel ifadeye dayanan ve palyaço clown tekniğiyle kendi kişisel gülünçlüğüne keşfetmesini amaçlayan bir yöntemdir. Clown eğitiminde önemli kavramlar arasında “flop” anı (palyaçonun başarısızlık anı ve bunun itirafıyla gelen komedi), abartılı beden dili ve fiziksel eylem, oyun ritmi ve zamanlaması,

maske kullanımı (özellikle palyaçonun kırmızı burnu “dünyanın en küçük maskesi” ve nötr maske çalışmaları) ile çift palyaço dinamiği (iki palyaçonun karşıt/yardımlaşan rolleri) sayılabilir.

3.1.1. I. Perde – Vladimir ve Estragon: Bekleyişin Başlangıcında Clown İkili

Oyunun birinci perdesinin açılış sahnesinde seyirci, ıssız bir kır yolunda bir ağacın yanında bekleyen iki sirk palyaçosu misali figürle tanışır, Vladimir ve Estragon. İkili perdenin başında hemen absürd bir durumda, yapacak hiçbir şeyleri olmadan bekler halde görünürler. Nitekim oyunun ilk repliği Estragon’un umutsuz bir iç çekişidir: “Yapacak bir şey yok.” (Beckett, 2000, s.8). Bu basit ifade, adeta bir “flop” anının ilanıdır clownun sahnede başarısız olup ne yapacağını bilemediği anda seyirciyle paylaştığı çaresizlik. Vladimir ise bu duruma aynen katılır: “Al benden de o kadar. Ömrümce, kendime, ‘Vladimir, makul ol, henüz her şeyi denemiş değilsin’ deyip karşı koymuştum o fikre. Sürdürüyordum mücadelemi.” (Beckett, 2000, 8). Vladimir’in bu yanıtı, aslında clown tipik bir ögesini sunar, iki clown da içinde bulundukları sıkışmışlık durumunun farkındadır ve başarısızlıklarını itiraf ederek komedi yaratırlar. Clown disiplinde Lecoq’nun vurguladığı üzere palyaçonun en temel özelliği, kendi başarısızlığı üzerinden seyirciyi güldürmesidir (Lecoq, 2022, 168). Gerçekten de Vladimir ile Estragon’un ilk diyalogları hiçbir şey yapamamanın trajikomik farkındalığıyla doludur ve bu durum seyircide gülümsemeyle karışık bir hüzün uyandırır.

İlk sahnede Vladimir ve Estragon’un beden dili ve eylemleri de tam bir palyaço gösterisini andırır. Estragon sahneye girmeden önce bir tümseğe oturmuş, ayağındaki sıkı çizmeleri çıkarmaya çalışmaktadır, büyük bir fiziksel çabayla uğraşır, nefes nefese kalıp pes eder, sonra tekrar dener. Bu sahne, klasik bir clown oyunu (gag) gibidir. Clown basit bir fiziksel işlemi (çizme çıkarmak) abartılı uğraşlarla yapamaz, defalarca dener, “şapa oturur” (flop) ve bu tekrar sayesinde komik etki doğar. Estragon nihayet “Yapacak bir şey yok” diyerek pes ettiğinde (Beckett, 2000, 8), hem kendi beceriksizliğini kabullenir hem de

durumun komedisi doruk noktasına ulaşır. Vladimir ise daha ayaklı, düşünceli bir şekilde gelir; küçük gergin adımlarla bacaklarını aç aç dolaşır, bir yandan da felsefi laflar ederek durumu idare etmeye çalışır.

Bu ikili, fiziksel ve ruhsal tavırlarıyla palyaço dünyasındaki klasik “çifte”yi (duo) akla getirir. Biri nispeten ciddi, kuralcı veya zeki görünmeye çalışan (Vladimir), diğeri daha saf, bedensel ve sakar (Estragon). Geleneksel sirk terminolojisiyle Vladimir bir nebze “beyaz palyaço”nın ağırbaşlılığını üstlenirken, Estragon “Auguste” tipli palavracı ve sakar palyaçoğu andırır. Elbette Beckett’in karakterleri bu kalıplara birebir oturmaz; her ikisi de çaresiz, her ikisi de gülünç ve acınasıdır. Ancak aralarındaki diyalog dinamiğinde bu tür bir denge ve zıtlık görmek mümkündür. Örneğin Estragon sık sık somut, bedensel dertlerden yakınır (ayaklarının ağrısı, açlık vs.), Vladimir ise soyut düşüncelere dalar, İncil’den bahseder veya bekledikleri Godot hakkında kafa yorar. Bu durum, clown ikilisinde sıkça görülen yüksek vs. alçak çatışmasına benzer bir komedi doğurur, yüksek(zekâ, ruhaniyet rolünü oynayan) clown ile alçak (dünyevi, fiziksel olanla meşgul) clown çatışması.

Birinci perde boyunca Vladimir ve Estragon’un ritmik konuşmaları ve tekrarlayan laf oyunları da clown geleneğine uygundur. İki karakter bazen birbiriyle uyumlu bir söz düellosuna girer, bazen de birlikte anlamsız bir tekrar döngüsüne kapılırlar. Örneğin daha ilk sahnede geçmişlerini hatırlamaya çalıştıkları bir bölümde şu konuşma geçer:

“Estragon: Dönmene sevindim. Ebediyen gittin sanıyordum.

Vladimir: Nihayet tekrar beraberiz! Bunu kutlamak lazım. Ama nasıl?

(Düşünür.) Kalk da seni bir kucaklayayım.

Estragon: (tedirgin) Şimdi olmaz, şimdi olmaz.

Vladimir: (kırgın) Ekselanslarının geceyi nerede geçirdiğini öğrenebilir miyim?

Estragon: Hendekte.

Vladimir: (takdirle) Hendekte mi? Nerede?

Estragon: Şuralarda.

Vladimir: Peki dövmediler mi seni?

Estragon: Beni mi? Tabii dövdüler.” (Beckett, 2000, 9)

Bu diyalog kesiti, ikilinin birbirini özlemiş gibi yapıp kucaklaşmayı bile becerememesini, ardından Estragon’un her zamanki gibi hendekte yatıp dayak yediğini itiraf etmesini içeriyor. Burada hem bir gülünç çıkar çatışması (Vladimir’in samimi bir jestine Estragon’un kaçınması) hem de ritmik bir tekrar (Hendek muhabbeti, dayak yemesi hep “tabii” gelmesi) söz konusu. Palyaçolar genelde sahnede birbirlerine şefkat gösterir gibi yapıp sakarlıkla bundan vazgeçerle veya başlarına gelen talihsizlikleri soğukkanlılıkla tekrar tekrar dile getirirler –tıpkı burada olduğu gibi.

Beckett bu tekrarları hem komik hem de karanlık bir tonda kullanır: Vladimir, Estragon’u her zamanki beladan kurtaran “akıl” gibidir ama ikisi de nihayetinde aynı kısır döngüye mahkûmdur. Clown geleneğinde de benzer şekilde, iki palyaço çoğu kez aynı numarayı defalarca dener, her seferinde farklı şekilde başarısız olurlar. Bu oyunda da Vladimir ile Estragon sürekli gitmeye niyetlenip, “Haydigidelim” deyip, her seferinde gidemeyip beklemeye devam ederek bu numarayı tekrarlarlar.

İkinci perdenin açılış sahnesinin sonunda, henüz Pozzo ve Lucky ortaya çıkmadan evvel, Vladimir ve Estragon bekleyişlerine dair kısa bir bilinç akışı yaşarlar. Godot’nun gelip gelmeyeceği meçhulken, zaman geçirmek için konuşmaya devam ederler ve bir noktada şu itirafı yaparlar: “Bekliyoruz. Sıkılıyoruz. Hayır itiraz etme, sıkıntıdan patlayacağız, inkâr edemeyiz bunu. Güzel. Peki. Bir değişiklik oluverince ne yapıyoruz? Fırsatı kaçırmıyoruz.” (Beckett, 2000, 120). Bu sözler aslında birinci perdedeki palyaço durumunun özeti gibidir. Beklemekten sıkılan iki “soytarı”, nihayet sahneye bir hareket gelince – örneğin ileride Pozzo ile Lucky çıkageldiğinde – onu değerlendirmeyi bile “başaramaz”, yine elleri boş kalırlar. Lecoq’a göre clown, başarısız olduğunu itiraf ettiğinde komiktir. Vladimir’in “fırsatı kaçırmıyoruz” itirafı tam da bu clown felsefesine uygundur. Kendi beceriksizliklerini, eylemsizliklerini fark edip bunu dile getirmeleri trajikomik bir etki bırakır. Seyirci, bu iki karaktere güler çünkü onlar da kendi hallerinin saçmalığını görüp bizimle paylaşırlar. Bu durumda aslında oyuncular bir nevi “kırmızı burunlarını” takmış, kendi zayıflıklarını tüm çıplaklığıyla göstermiş olurlar.

Vladimir ile Estragon da kendilerini güçlü ve kontrol sahibi sanan ancak aslında zavallı ve komik halde olan iki insandır. Palyaço maskeleri düştüğünde ortaya bu acınası manzara çıkar ve bu bizi güldürür.

Özetle, oyunun ilk sahnesi, Vladimir ve Estragon’u sahneye “palyaço ikilisi” olarak sağlam bir şekilde yerleştirir. Flop anları, çizme çıkarma beceriksizliği, gitmeye niyetlenip gidememeleri, hiçbir şey yapamamanın tekrarı. Beden dilleri: Estragon’un abartılı fiziksel uğraşları, Vladimir’in tedirgin adımları. Tempo-Ritim: diyaloglarındaki yinelemeler, duraklamalar, ani çıkışlar. Maskeler: şapka gibi aksesuarları (her ikisi de melon şapka takar), bakımsız kıyafetleri ile tipik “sirk tramp” (sokak palyaçosu) görüntüleri.

Tüm bu unsurlar, Beckett’in karakterlerini birer absürdclowna dönüştürür. Bu yüzden oyun her ne kadar derin felsefi temalar içerse de sahnede izlenen ilk karşılaşma, bir “Laurel ile Hardy” skeçi gibi güldürü öğeleri taşır. Hatta Beckett’in bizzat bu tür ikililerden esinlendiği de bilinir; Vladimir ve Estragon, soytarı geleneğinin modern bir yorumu gibidir. Seyirci, ilk sahneden itibaren, tıpkı klasik palyaçolarda olduğu gibi, bu iki figürün hem haline acır hem haline güler .

3.1.2. I. Perde – Pozzo ve Lucky’nin Gelişi: Usta-Köle İlişkisinde Clown Düeti

Oyunun birinci perdesinin ikinci büyük sahnesi, Pozzo ve Lucky adlı iki yeni karakterin sahneye girmesiyle başlar. Vladimir ile Estragon’un kısır döngüsüne aniden bir hareket ve enerji gelir: Uzakta bir ses, bir kırbaç şakırtısı duyulur; ağır yüklerle yürüyen bir hizmetkâr (Lucky) ve onu uzun bir ipten tasmalamış bir efendi (Pozzo) görünür. Bu giriş, seyircide hem şaşkınlık hem rahatlama yaratır, çünkü sonunda “beklenmedik bir şey” olmuştur. Ancak Beckett, bu yeni gelenleri de absürd ve komik bir ikili olarak tasarlar. Pozzo ve Lucky’nin ilişkisi, geleneksel dramatik anlamda “efendi-köle” motifini andırırsa da sahneleniş biçimiyle tam bir grotesk clown düeti gibidir.

Pozzo, ilk bakışta kendini çok önemli sanan, kibirli ve gürültücü bir figürdür – sanki bir soytarı kral ya da sirk gösterisini sunan bir palyaço müdürü gibidir. Elinde bir kırbaç, sırtında ceket, boynunda papyon (kimi yorumlarda) ile daha “üst sınıf” görünümlü bir palyaçoyu temsil eder. Lucky ise onun kölesi, sırtında ağır çuvalar, valizler, boynunda halatla çekilen bitkin bir figürdür. Lucky’nin ağzı bağlı gibidir; birinci perdede tek kelime etmez, sadece Pozzo’nun emirlerine göre hareket eder. Bu ikilinin sahneye girişi, seyirci için adeta bir sirk numarasının başlaması demektir. Vladimir ile Estragon da bir an bu yeni duruma anlam veremezler; Pozzo onları hemen uyarır: “Dikkatli olun, huysuzlanır. Hele yabancıların yanında.” diye bağırır (Beckett, 2000, 2). Pozzo’nun bu sözleri, kendi “hayvanımı” (Lucky’yi) tanıtırkenki abartılı tonuyla, seyircide gülünç bir izlenim bırakır zira Lucky tam aksine bitap ve uysal durmaktadır, asıl “kötü huylu” olan Pozzo’nun kendisidir. Bu durum, clown geleneğinde sıkça görülen tersine karakterizasyon örneğidir. Gösterişli ve kendini beğenmiş Augustus tipli palyaço (Pozzo), zavallı görünen kurban palyaço (Lucky) şeytanlaştırır, ama aslında komiğin kaynağı bu haksız davranıştır.

Pozzo ve Lucky’nin Vladimir ile Estragon’a ilk yaklaşımı ve diyalogları, inceliklerle yazılmış bir komedi sahnesi barındırır. Pozzo kendini büyük bir önemle tanıtır: “Kendimi takdim edeyim: Pozzo.” (Beckett, 2000, 26). Bu esnada Estragon ile Vladimir kendi aralarında fısıldaşırlar; Estragon, Pozzo’yu Godot sanıp sanmadıklarını anlamaya çalışır. Aralarında şu komik konuşma geçer:

Pozzo: Kendimi takdim edeyim: Pozzo.

Vladimir: (Estragon’a, fısıltıyla Kesinlikle değil.

Estragon: Godot dedi...

Vladimir: Hiç de değil.

Estragon: (çekinerek, Pozzo’ya yüksek sesle)* Siz Bay Godot musunuz efendim?

Pozzo:(dehşetle bağırır) BenPozzo! ... Bu isim size bir şey ifade etmiyor mu? (Sessizlik.) ... Pozzo!

Estragon: (düşünerek mırıldanır) Bozzo... Bozzo...

Vladimir: Pozzo... Pozzo...

Pozzo:PPPOZZZO!

Estragon: Ha! Pozzo... Dur bakayım... Pozzo...

Vladimir: Pozzo mu yoksa Bozzo mu?

Estragon: Pozzo... Yok, maalesef tanıdığımı sanmıyorum. (Beckett, 2000, 38-39)”

Bu diyalog, Beckett’in metnindeki en ince mizah anlarından biridir. Öncelikle Vladimir ve Estragon, Pozzo’yu bir an için Godot sanma hatasına düşerler ve doğrudan “Godot musunuz?” diye sormaları Pozzo’yu çileden çıkarır. Bu an, seyircinin zihninde de bir beklenti kırılması (flop) yaratır: Acaba Godot sahneye mi çıktı? Hayır, çıkan kişi bambaşka biri, hem de son derece egosantrik Pozzo’dur. İkinci olarak, Pozzo isminin telaffuzu üzerinden yapılan kelime oyunu çok eğlencelidir. Estragon ismi yanlış anlayıp “Bozzo” der, Vladimir de “Pozzo mu Bozzo mu?” diye tekrar eder. Bu söz, İngilizce konuşan izleyici için ünlü palyaço ismi “Bozo”yu çağırıştırır – Türkçe’de okunduğunda da komik bir tınısı vardır. Pozzo’nun ismi üzerindeki bu gag, clown oyunlarındaki dil sürçmeleri ve isim karışıklıklarını andırır. Sahnedeki durum şudur; Pozzo kendi adını defalarca vurgulayarak önemini kanıtlamaya çalışır ama karşısındakiler onu tanımadıklarını söyleyince tüm gösterişi boşa gider. Bu da bir flopanı’dır; Pozzo’nun “ünlü” olmayışı ve bunun ortaya çıkması onun otoritesini sarsar, seyirciyi güldürür. Aynı zamanda Vladimir’in “Pozzo mu yoksa Bozzo mu?” şeklindeki alaycı sözü, Vladimir’in de bir palyaço espri yeteneğine sahip olduğunu gösterir. Bu, Vladimir ile Estragon’un yalnızken sergiledikleri dinamikten farklı bir tona işaret eder. İkili, yeni gelen karakterlere karşı birleşip küçük oyunlar oynarlar. Böylece sahnede dört karakterli bir palyaço ansamblesi kurulmuş olur.

Pozzo ve Lucky’nin sahnede olduğu bu birinci perdenin orta bölümünde, beden dili ve fiziksel komedi had safhaya ulaşır. Pozzo sürekli Lucky’yi komutlarla yönetir, elindeki uzun ipi bir kırbaç gibi şaklatır, Lucky’nin durup kalkmasını sağlar. Lucky’nin fiziksel hali hem trajik hem komiktir: Ağır yüklerin altında beli bükülmüştür, ter içinde nefes nefese kalmıştır. Fakat Pozzo, Lucky’yi bir eşyaymış gibi tanır. Örneğin bir noktada seyircilere (ve Vladimir’le Estragon’a) Lucky’nin “gösteri” yeteneklerini sunar. Pozzo, Lucky’nin elindeki ipi tutarak orta sahneye doğru getirir ve şöyle der: “Tercihiniz? Dans mı etsin, şarkı mı söylesin, ezberden mi konuşsun, düşünsün mü?” (Beckett, 2000, 70) Bu soru, tam

anlamıyla bir sirk clownu vaadidir. Efendi, kölesi/clownu üzerinden izleyiciye çeşitli numaralar sunmak ister. Estragon atılarak “Ben dans etmesini tercih ederim; daha eğlenceli olmaz mı?” diye cevap verir (Beckett, 2000, 71). Vladimir de onaylar. Bunun üzerine Pozzo, Lucky’ye emri verir: “Dans et, sefil!” (Beckett, 2000, 71). Lucky, elindeki valiz ve sepeti yere bırakır, birkaç adım atıp garip bir dans sergiler... Lucky dansını bitirince Estragon hayal kırıklığıyla ve alayla şöyle der: “Hıh! Bu da dans mı? Ben de bu kadarını becerebilirdim... biraz idmanla tabii.” (Beckett, 2000, 72). Estragon’un bu repliği, sahnedeki komedinin doruk anlarından. Palyaço izleyicisinin tepkisini temsil eder gibidir: Lucky’nin başarısız performansını yuhalarcasına eleştirir ve kendisi taklit etmeye çalışır. Nitekim Estragon, Lucky’nin anlamsız adımlarını taklit ederek sahnede birkaç sendeleyiş yapar, neredeyse düşer (Beckett, 2000, 72). Bu an, bir clown rutinine dönüşmüştür. Bir palyaço (Lucky) beceriksizce dans eder, diğeri (Estragon) onu taklit ederken kendisi de neredeyse düşer – sonuçta ikisi de flop haline gelir ve seyirci güler. Lecoq, clownpedagogisinde bu tür durumları sıkça kullanır. Clown, beceriksizliğini kabul edip daha da abartarak tekrarlar ve komedi ikiye katlanır. Estragon’un “ben de yaparım” deyip yapamaması, Vladimir’in araya girip onu durdurması tam bu mantığa uygundur.

Lucky’nin gösterisi bununla bitmez. Pozzo, bu kez Lucky’ye “düşünmesini” emreder, zira Vladimir ile Estragon ikinci bir numara daha isterler. Pozzo uyarır: “Önce biraz dans etti, sonra düşünecek, bunun için şapka lazım.” Gerçekten de Lucky’nin düşünmeye başlaması için şapkasının kafasında olması gerekir bu Beckett’in oyunundaki ilginç bir kuraldır. Lucky, melon şapkasını giydiğinde gözleri donar ve uzun, inanılmaz karmaşık ve saçma bir monoloğa başlar. Bu ünlü Lucky’nin tiradı, palyaço dünyasında bir “ağzından ateş çıkarma” numarası gibidir. Bir anda sus pus olmuş karakter, durdurulamaz bir kelime seliyle konuşmaya başlar. Lucky’nin monoloğu içerik olarak bir sürü anlamsız felsefi terim ve tekrarlarla doludur İlk bakışta komik olmaktan çok kafa karıştırıcıdır. Ancak sahneleme açısından muazzam bir absürd komedi anıdır: Lucky konuşmaya başlar başlamaz Vladimir, Estragon ve Pozzo dehşete kapılırlar. Lucky’yi susturmak isterler ama araya giremezler, bir süre onun gevezeliğini ağzı açık dinlerler. Bu tirad aslında clown sanatındaki zirve noktasıdır; kaotik bir enerji patlaması. Lecoq’un pedagoji prensiplerinden biri de kaos ve düzen arasındaki gidiş gelişlerdir. Clown, bazen beklenmedik şekilde kontrolü kaybeder, delice şeyler yapar, sonra yine durulur. Lucky’nin aniden patlayan

düşünce seli, tam da böyle bir kontrol kaybı anıdır. Nihayetinde Vladimir ile Estragon şapkasını kafasından alarak Lucky'yi sustururlar (şapka çıkar çıkmaz Lucky donar kalır, tek kelime etmez). Bu sahne bittiğinde dördü de yorgun ve şaşkındır. Pozzo, Lucky'yi tekrar ipine bağlar ve yola koyulmaya hazırlanır.

Pozzo ve Lucky'nin bu gösteri gibi etkileşimi, Godot'yu Beklerken'in clown pedagojisiyle okunmasında kilit bir yer tutar. Burada çift palyaço dinamiği (duo) iki farklı düzlemde görülür. Bir yanda Vladimir-Estragon ikilisi, öte yanda Pozzo-Lucky ikilisi vardır. Hatta bu dört karakter birlikte sahnedeysen, iki palyaço çifti arasındaki ilişki de komedinin kaynağı olur. Vladimir ve Estragon, Pozzo'ya biraz dalkavukluk yapar ama aynı zamanda onunla dalga geçer. Pozzo ise önce bu iki serseriye önemsemez, sonra onların Godot'yu beklediğini öğrenince onlarla alay eder. Bekledikleri kişinin gelmemiş olması Pozzo'ya göre gülünçtür: “Beklerken mi dediniz? Demek ki bekliyordunuz onu.” diye takılır (Beckett, 2000, 41). Pozzo'nun bu umursamaz tavrı, Vladimir'i kızdırır, Estragon'u üzer; ama seyirci için bu bir ironi olarak algılanır. Clown'lar arasındaki hiyerarşi çatışması. Pozzo kendini üstün görür (bir efendi olarak), fakat ikinci perdede göreceğimiz üzere bu üstünlük geçici ve yanıltıcıdır tıpkı palyaço skeçlerinde sözde patron olan palyaçonun en sonunda küçük düşmesi gibi.

Bu sahnenin ritmik yapısı da bir sirk gösterisini andırır: Giriş (Pozzo-Lucky gelişi, tanışma), yükselen aksiyon (Lucky'nin dansı), doruk (Lucky'nin tiradı) ve düşüş (Pozzo'nun gitmeye hazırlanması). Bu iniş çıkışlarda komedinin temposu sürekli ayarlanır.

Örneğin Lucky dans ederken sessizlikler ve kısa hareketler varken, monolog sırasında yüksek hızlı bir söz bombardımanı vardır. Hemen ardından monolog bitince gene bir sessizlik olur. Beckett bu tempo oyunlarını ustalıkla kullanır, tam seyircinin dikkati düşecekken absürd bir olayla temponun yükselmesini sağlar, tempoyu çok yükselttiğinde birden duraksama ile herkesi şaşırtır. Bu, clown sanatında “tempoyu kırma” olarak bilinen tekniği andırır: Palyaço, seyirciyi bazen hızlı, bazen yavaş tempoyla şaşırtarak güldürür. Jacques Lecoq da öğrencilerine ritmin ve sürprizin önemini vurgulayarak, clownun bir müzik parçası gibi ritmik duyarlılıkla oynanması gerektiğini belirtir (Lecoq, 2022, 168-173). Pozzo ve Lucky'nin sahnesi bu açıdan adeta bir müzikal parodi gibidir – içinde

tango, vals, kakofonik bir opera aryası (Lucky'nin tiradı) ve finalde melankolik bir veda havası sezilir.

Pozzo ve Lucky nihayet sahneden ayrılmaya hazırlanırken, Beckett bir kez daha clown motifine başvurur. Pozzo, gitmeden önce tavuk kemiğini yere atar; Estragon hemen kemiklere atlar ve açlıkla kemirmeye başlar (Beckett, 2000, 49). Bu küçük olay bile clown geleneğinde “palyaçonun yiyecek kavgası” denen numarayı andırır. Biri diğerinin attığı kemiği kapar, diğeri (bu durumda Vladimir) çaresiz bakar. Pozzo, “Bırakın yesin, kemikler onundur” diyerek üstün bir jest yapar (Beckett, 2000, 49). Vladimir, soylu tavırlı Pozzo'nun ikiyüzlülüğüne öfkelenir ve Estragon'u kaldırmaya çalışır. Aslında burada Vladimir, bir an için “beyaz palyaço”nun ahlaki otoritesini üstlenir ve Estragon'u (Augustus'u) utandırmak ister. Ne var ki, Estragon umursamaz, kemiği yemeye devam eder. Pozzo ve Lucky ayrılırken Vladimir ile Estragon tekrar baş başa kalırlar ve eski rollerine dönerler.

3.1.3. I. Perde – Godot Gelmiyor: Bekleyişin “Flop” Anıyla Kapanışı

Birinci perdenin son sahnesi, Pozzo ve Lucky gittikten sonra gerçekleşir. Artık sahnede yine Vladimir ve Estragon kalmıştır, ancak bu kez gün batmak üzeredir ve bekleyiş iyice anlamsızlaşmıştır. Tam bu anda “Boy” (Oğlan) olarak anılan bir genç hizmetkâr belirir. Bu çocuk, Godot'nunhabercisi olarak gelir ve Vladimir'e hitap ederek “Bay Godot bu akşam gelemeyecek, ama yarın kesin gelecek” mesajını iletir. İşte bu an, Godot'yuBeklerken'in en önemli flop anlarından biri sayılabilir. Tüm bir perde boyunca beklenen kişi gelmemiş, sadece belirsiz bir vaat iletilmiştir. “Yarın gelecek.” Vladimir bu haber karşısında sükûnetini korumaya çalışır, çocuğa Godot hakkında sorular sorar (Godot'nun sakalı var mı yok mu gibi, önemsiz detaylar). Estragon ise neredeyse bu sahneye ilgi göstermez; bir kenarda uyuklar, sıkılmıştır. Çocuk gittikten sonra Vladimir, ertesi gün de burada bekleyeceklerini yüksek sesle yineler. Estragon uyanır ve gitme vakti geldiğini söyler. Aralarında şu kısa değiş tokuş yaşanır:

“Estragon: Haydi gidelim.

Vladimir: Gidemeyiz.

Estragon: Neden?

Vladimir: Godot’yu bekliyoruz.

(Bir süre dururlar.)

Estragon: Evet, gidelim.

(Kımıldamazlar.)” (Beckett, 2000, s.98-99)

Bu diyalog ve hemen ardından gelen sahne talimatı “Kımıldamazlar.” Modern tiyatronun en ünlü final tablolarından birini oluşturur. Beckett, birinci perdeyi (ve daha sonra ikinci perdeyi de) bu tekrar eden jestle bitirir. Karakterler gitmeye karar verir, fakat oldukları yerde kalırlar. Clown sanatının özünde yatan o trajikomik sıkışmışlık, burada zirveye ulaşır. Estragon’un “Evet, gidelim” demesi, aslında bir çözüm vaadi gibidir ama hemen ardından gelen sahne yönlendirmesi bu vaadi boşa çıkarır “flop!”. Seyirci, perdenin kapanışıyla birlikte hem güler hem üzülür. Bu iki zavallı palyaço, bütün gece bekleyip hiçbir sonuca varamadıkları gibi, yerlerinden kıpırdamayı bile başaramazlar. Clown gösterilerinde de kimi zaman skeç, palyaçonun başladığı noktaya geri dönmesiyle biter, Beckett de benzer şekilde karakterlerini hiçbir ilerleme kaydetmeden perdeler. Bu yinelenen başarısızlık, izleyicide tuhaf bir tat bırakır; absürdün kahkahası.

Clown pedagojisi açısından bakıldığında, birinci perdenin bu finali, palyaço oyununda flop’unkabulu olarak değerlendirilebilir. Jacques Lecoq, palyaçonun en sahici anının yenilgiyi kabul ettiği ve bunu seyirciyle paylaştığı an olduğunu belirtir (Lecoq, 2022, 170). Vladimir ve Estragon’un kımıldamadan kalmaları, yenilgilerinin sessiz bir ifadesidir. İkisinin çift olarak uyumu da burada görülür. İkisi de hareket etmez, birbirlerine bakmadan belki yere belki uzaklara dalarak beklemeye devam ederler. Bu görüntü, ünlü palyaço ikilisi Şarlo ve Şişko’nun (Laurel&Hardy) melankolik anlarını, akla getirir. Beckett, iki perdesinin de sonunda aynı donmuş palyaço tablosunu çizerek, oyunundaki bekleyiş temasını görsel bir komedi unsuru haline getirir.

Birinci perde boyunca analiz edilen unsurlar özetle; Vladimir ve Estragon başlangıçtan itibaren bir palyaço ikilisi dinamiği sergilemiş, Pozzo ve Lucky’nin gelişiyile

oyun bir sirk gösterisine evrilmiş, çeşitli clown numaraları (fiziksel komedi, söz oyunları, dans, monolog) sahnelenmiş ve sonunda beklenen “Godot” gelmeyerek büyük bir flop ile perde kapanmıştır. Bu yapısal özellikler, Beckett’in eserini yalnızca varoluşçu bir drama değil, aynı zamanda bir clown gösterisi olarak okumamızı mümkün kılar. Nitekim eleştirmenlerin Beckett için “modern tiyatronun clownu” demesi boşuna değildir; Beckett insanın trajik durumunu “gülünçlük” potasında eritir.

3.1.4. II. Perde – Ertesi Gün: Değişen Roller ve Tekrarlanan Rutinler

İkinci perde, birinci perdenin neredeyse aynısı olacak şekilde başlar fakat ufak farklarla. Yine aynı kır yolu ve aynı ağaç sahnededir; Vladimir ve Estragon yine beklemektedir. Ancak bu sefer sabah olmuştur, ağaçta dün olmayan birkaç yaprak belirmiştir (hayat belirtisi gibi) ve Estragon’un ayaklarındaki çizmeler dün bıraktığı yerde değildir. Zaman döngüsel bir şekilde ilerlemektedir, tıpkı bir palyaçonun her gün aynı şakayı yeniden oynaması gibi. Karakterlerimiz de bu durumun farkındadır. Vladimir önceki günün hatırasını taşır, fakat Estragon çoğunu unutmuştur.

İkinci perdenin ilk sahnesi, Vladimir ile Estragon arasındaki ilişkinin dünkü ile aynı kaldığını, ama bazı rollerin inceliklerle değiştiğini gösterir. Estragon hala bedensel dertlerle boğuşur (ayağı ağrıtmaktadır, dün gece yine dövmüştür). Vladimir hala entelektüel sorgulamalar yapar (düne dair hatırlatma yapar, Godot’nun gelip gelmeyeceğini tartışır). Fakat bu kez Vladimir daha baskın gibidir; zira Estragon’un hafızası silinmiştir. Bu durum, clown ikilisinde zaman zaman görülen rol değişimi ya da vurgunun yer değiştirmesi gibidir. Bir önceki gün daha “uyanık” görünen Estragon’ken, bugün Vladimir daha farkındadır. Bu değişim, ikilinin arasındaki gerilimi hafifletir ve onları daha uyumlu bir ikili haline getirir. Adeta dün ayrı tellerden çalan palyaçolar, bugün aynı burlesk oyunun içinde senkronize olmaya başlarlar.

İkinci perdenin başında, metin yine karakterlerin sıkıntıdan ne yapacaklarını bilememeleri temasını işler. Vladimir, zaman öldürmek için şarkılar mırıldanır. Ünlü “Köpek ısırdı beni” diye bilinen ninniye (ya da tekerlemeyi) söyler bu şarkı metinde

belirtilmemiştir ama sahnede Vladimir sıklıkla bir ninni ya da anonim şarkı söyler. Bu an, tam bir “clown” hüneridir.

Clown, can sıkıntısıyla kendi kendine mırıldanarak komik bir atmosfer yaratır, seyirci onun çaresiz eğlence arayışına güler. Estragon ise uyanır uyanmaz hemen terk etmekten bahseder, dün gece yaşadığı dayak olayından şikâyet eder. Vladimir, arkadaşını avutmaya çalışır; tartışırlar ama birbirlerinden kopamazlar. Burada clown ikilisinin vazgeçilmez prensibi tekrar karşımıza çıkar; “asla ayrılamama”. Palyaçolar genelde sahneyi birlikte doldurur, biri giderse oyunun büyüğü bozulur. Vladimir ve Estragon da defalarca ayrılmayı düşünürler ama tek kalmayı göze alamazlar.

İkinci perdenin bu ilk kısmında, birinci perdeye paralel gelişmeler görülür. Örneğin Estragon dün ayakkabılarıyla boğuşmuştu; bugün ayakkabıları gitmiş, yerinde bir başka eski ayakkabı bulmuştur. O ayakkabıların kendisinin olup olmadığını anlayamaz; yine denemeye çalışır, ayağına olur gibi görünür. (Beckett, 2000, 102) Bu absürd durum, clown dünyasında klasik eşya karıştırma mizansenine benzer: Palyaço, dünki ceketini bugün bulamaz, yerine başka biri gelir vs. Estragon’un “Bunlar benim çizmem mi acaba?” diye kafa patlatması ve sonunda umursamayıp giymesi, durumunun acınası değişmezliğini vurgular – ama aynı zamanda bu belirsizlik komiktir. Vladimir bu duruma şaşırır ve “Dün sana bol gelen ayakkabı bugün tam oldu, tuhaf” gibisinden laflar eder. Aslında bu sahne, inanırlık maskesinin düşmesine bir örnek teşkil eder. Seyirci, sahnedeki nesnelerin bile “rol yaptığını” fark eder. Palyaço tiyatrosunda da aksesuarların keyfi ve oyuncu gerçekliğine bağlı olması esastır; Beckett burada ayakkabı üzerinden böyle bir oyun oynar.

Vladimir ile Estragon, vakit geçirmek için ikinci perdede birkaç oyunculat eder. Bunlardan biri, şapkayla ilgili meşhur rutindir. Sahnenin bir yerinde (Godot gelmemiş, yapacak bir şey kalmamışken), Vladimir yerde Lucky’nin unuttuğu şapka olduğunu fark eder. Kendi şapkası, Estragon’unki ve Lucky’nin şapkası derken, bunlarla oynamaya başlarlar. Vladimir bir şapkayı çıkarıp öbürünü takar, Estragon diğeriyle yer değiştirir; bir çeşit şapka değiş-tokuş oyunu yaparlar. Bu sekans, tam anlamıyla bir clown rutinitidir. Sessiz fiziksel komedinin devreye girdiği bir an. Beckett burada hiçbir açıklama vermez, yalnızca didaskalilerde “Üçü de melon şapkalıdır” gibi notlarla (Lucky de gelince) herkesi

bir uniforma içinde gösterir (Beckett, 2000, 128). Vladimir ve Estragon'un şapkalarıyla yaptıkları bu saçma oyun, onlara birkaç dakikalığına eğlence sağlar. En sonunda her şey yine eski haline döner, ama seyirci bu garip gag sayesinde güler. Clown geleneğinde, palyaçolar sıkça şapkalarını değiştirir, birbirlerinin şapkalarını ezer, altından tavşan çıkarır vs. Beckett'in minimalist dünyasında tavşanlar yoktur, ama şapka yine de bir komedi aracıdır. Hatta Lucky'nin düşünmek için şapkaya ihtiyaç duyması, şapkanın bir "düşünme maskesi" görevi gördüğünü ima eder. Bu da clown pedagojisi açısından manidardır. Kostüm ve aksesuar, palyaçonun kimliğini belirler. Lucky şapkasız asla düşünemez, tıpkı bazı clownların burnu olmadan sahneye çıkmayı reddetmesi gibi. Vladimir ve Estragon da melon şapkalarıyla bir tür clown kimliği taşırlar, şapkalarını çıkarıp baktıklarında "Komik!" diyerek içinde bir şey aramalarıasında kendi zihinlerine bakmaları gibidir. Bu sahnelerde maske metaforu yoğun şekilde kullanılır. Clown'un maskesi (şapka veya burun) takıldığında bir şey değişir, çıkarıldığında başka bir gerçeklik ortaya çıkar.

İkinci perdede Vladimir ve Estragon arasındaki diyalogların ritmi, ilk güne kıyasla daha gerilimli hale gelir. Vladimir daha karamsarlaşır; Estragon gittikçe umutsuzlaşır. Bir noktada Estragon "Böyle devam edemeyeceğim ben." diye çıkışır (Beckett, 2000,167). Vladimir ise onu teskin etmeye çalışır, hatta "Ayrılacak mı?" önerisine "Yarın asarız kendimizi, Godot gelmezse" diye yanıt verir (Beckett, 2000, 168). Bu sözler, onların çaresizliklerini açıklar ancak hâlâ bir umut kırıntısı taşıdıklarını gösterir. Palyaçoların dünyasında da böyledir. Birbirlerine kızsalar da ayrılamazlar, hatta birlikte intihar etmeyi bile komik bir ihtimal olarak tartışırlar. Vladimir ve Estragon gerçekten de ip arayarak kendilerini asmayı ciddiyetle denerler. Bulabildikleri tek ip Estragon'un pantolonunu tutan kemerdur. Kemer çıkarıp bir ağaca asmaya yeltenirler, fakat kemer kopar ve iki palyaço yere yuvarlanacak gibi olur (Beckett, 2000, 167). Bu an, clownflop'unun belki de en dokunaklı örneğidir. İntiharda bile başarısız olmak. Üstelik bu başarısızlık komik bir biçimde sunulur kopan kemer yüzünden Estragon'un pantolonu düşer, Vladimir onun toparlanmasını ister, Estragon mahcup olur (Beckett, 2000, 168). Seyirci bu sahnede hem güler hem de iki karakterin düştüğü hale üzülür. Palyaço geleneğinde "kendi kendine zarar verme ama bunu bile becerememe" teması mevcuttur. Örneğin bir palyaço büyük bir gösteriyle topa girmeye kalkar ama sıkışır kalır, ya da kendini bir kutuya kilitler ama çıkamaz. Vladimir ve Estragon da kaderlerinden kaçmak isterler, ama komik bir biçimde

“başaramazlar”. Lecoq, bu tür sahnelerde seyircinin kahkahasının ardında derin bir empati oluştuğunu, clown’un insanın zayıflığını göstererek evrensel bir duygu yarattığını söyler (Lecoq, 2022, 172). Bu sahne trajikomedî örneği olarak trajik olan ve komiğin birleşiminden oluşur.

3.1.5. II. Perde – Pozzo ve Lucky’nin Dönüşü: Devrik Otorite ve Sessiz Clown

İkinci perdenin ortalarında, tıpkı birinci perdede olduğu gibi Pozzo ve Lucky bir kez daha sahneye girerler. Ancak bu sefer durum tamamen değişmiştir. Pozzo kör olmuştur, Lucky ise dilsiz. Dahası, sahneye girişleri son derece dramatik bir kazayla olur. Lucky önden ipi çekerek girerken tökezler ve yere düşer, ipine bağlı olan Pozzo’yu da yere devirir, ikisi de yere kapaklanır, taşıdıkları bütün eşyalar etrafa saçılır (Beckett, 2000, 137).

Birinci perdede kibirle sahneyi turlayan Pozzo gitmiş, yerine gözleri görmeyen, yerde çamura bulanmış bir adam gelmiştir. Bu tablo açıkça bir “grotesk clown felaketi” görüntüsüdür. Sirk’te yüksekten düşen clown, yere serilen soytarı gibidir. Pozzo inleyerek “Yetişin! İmdat!” diye bağırır, Lucky ise konuşamadığı için sadece acıyla kıvrılır. Vladimir ile Estragon uzaktan bu manzarayı seyrederek ve ikilem yaşarlar. Yerdekilerine yardım etmeli mi, etmemeli mi? Önce tereddüt ederler. Vladimir vicdan yapar ve “Gidip yardım etmeliyiz” der. Estragon ise hala kızgındır, dün onlardan gördükleri muameleden ötürü isteksizdir. Sonunda Vladimir atılır, Pozzo’yu kaldırmaya çalışır ama Pozzo oldukça kilolu olduğu için tek başına başaramaz, Estragon’dan yardım ister. Estragon gönülsüzce gelir. İki çaba sonucunda Vladimir, Estragon ve Pozzo birbirine dolar, üçü birden düşer. Bu sahne, belki de oyunun en fiziksel ve slapstick komedi anıdır. Etrafta savrulan kişiler, üst üste yığılan bedenler, tam bir clown güldürüsü oluşturur. Beckett’in sahne talimatları bu anı net tarif eder: “Estragon çeker, sendeler, düşer. Uzun sessizlik.” ardından Pozzo’nun “İmdat!” diye bağıışı ve Vladimir’in “Yetiştik” diyerek düştüğü yerden cevap vermesi (Beckett, 2000, 146) sahneyi özetler. Burada yine flop kavramı devrededir. Yardım etmeye çalışan palyaçolar bile başarısızlığa uğrar ve kendileri de yardıma muhtaç hale gelir.

Seyirci, yerde üst üste yatan bu dört perişan insanın haline gülerken, aslında insanın acizliğini de görür.

Estragon, bu kargaşa içinde, Lucky'nin düştüğünü ve hareketsiz kaldığını fark edince eski bir hesabı görmeye karar verir. Birinci perdede Lucky tekme attığında incinen Estragon, şimdi Lucky'den öcünü almak ister. Yerde yatan Lucky'ye yaklaşır ve onu tekmeler. Fakat talihsiz bir şekilde kendi ayağı bundan zarar görür; acıyla sendeleyip düşer ve “Öcümü aldım!” diye bağırır (Beckett, 2000, 157). Tabii ki aslında öcünü falan alamamıştır, sadece kendi ayağını bir kez daha acıtmıştır. Bu küçük “intikam” sahnesi, tam bir palyaçonun kendini gülünç duruma düşürmesi örneğidir. Klasik clown numaralarında palyaço bazen rakibini tekmelerken kendi canını yakar. Estragon da aynı durumdadır. Bu olay, izleyiciyi güldürür çünkü Estragon'un hıncı boşa gitmiştir, üstelik kendisi zarar görmüştür. Aynı zamanda bir karakter ironisi içerir. Estragon'un şiddeti bile nafiledir, tıpkı bekleyişi gibi.

Pozzo kör olduğu için etrafında neler olduğunu kavrayamaz. Yerde birlikte düştükleri anda Vladimir ile Estragon'a “Siz kimsiniz?” diye seslenir . Dün karşılaştığı insanları hatırlamaz. Vladimir şaşırır ve dün tanıştıklarını anlatmaya çalışır, fakat Pozzo hiçbir şey hatırlamaz halde “Körüm ben, hiçbir şeyi ne gördüm ne bildim!” diye çıkışır. Pozzo'nun bu durumu, onun otoritesinin tamamen kırıldığını gösterir. (Beckett, 2000, 151) Birinci perdede her şeyi kontrol eden, hafızası kuvvetli Pozzo gitmiş yerine aciz, zavallı, kendi maskarası olmuş bir adam gelmiştir. Bu dönüşüm, Beckett'in eserinde trajik bir boyut taşısa da sahnede grotesk bir komedi olarak da görülebilir. Zira Pozzo'nun düşüşü o denli abartılıdır ki, kendi hali üzerine ağlaması bile absürd durur. Clownlukta “fallfromgrace” denilen, yüksekten düşme esprisi vardır – beyaz palyaço olan, kendini üstün gören karakter sonunda küçük düşer ve seyirci bunu kahkahayla izler. Pozzo'nun körlüğü ve zavallı hale gelmesi tam da bunu andırır.

Lucky ise bu perdede konuşamaz. Birinci perdede ağzından o durdurulamaz monologu çıkan figür, şimdi sanki dilsiz bir clowna dönüşmüştür. Yine ağır yüklerini taşır, hala efendisine bağlıdır, ama artık hiçbir “numarası” yoktur. Bu durum, Beckett'in dünyasında iletişimsizliğin ve kaosun simgesidir, clown perspektifinde ise “palyaçonun

tükenmesi” denebilir. Birinci perdede bizi şaşkına çeviren Lucky, ikinci perdede sadece fiziksel varlığıyla komedinin parçasıdır. Örneğin Pozzo’nun emirlerine artık tepki veremez; Vladimir ile Estragon onu ayağa kaldırmaya çalışırken “Bilerek yapıyor!” diye şikâyet ederler .Lucky kımıldamaz, bu da komik bir sabır taşına döner.Pozzo ansızın zaman kavramını yitirmiştir. Vladimir’in ne zaman kör olduğu sorusuna “Ne zamandan beri körüm bilmiyorum. Bugün mü, dün mü?” diye yanıt verir. Hatta dün onları gördüğünü de hatırlamaz. Vladimir “Dün burada bize... (şunu yaptın, bunu dedin)” diye hatırlatmaya çalışır, Pozzo “Dün diye bir şey yok! Anlamam ben, bırakın gideyim” diye hırçınlaşır. Bu an, seyirci için yine absürd bir gülme anıdır: Pozzo’nun hafızasını kaybetmesi, Vladimir’i çileden çıkarır ve bir süre birbirlerine bağırırlar. Vladimir, Palyaço dünyasında “akılsız” olana bağırarak “akıllı” palyaçoğu anımsatan bir tavır takınır fakat neticede kendisi de çaresiz kalır. (Beckett, 2000, 157-158)

Pozzo ve Lucky ikinci perdede sahneden ayrılırken, birinciye göre daha da umutsuz bir iz bırakırlar. Vladimir ve Estragon bu sefer gidenlerin arkasından şaşkınca bakakalırlar. Birinci günün sonunda en azından Pozzo’nun varlığından bir oyalantı doğmuştu; şimdi ise kör ve sağır evrende gibidirler. Pozzo’nun kör oluşu, Tanrı’nın (ya da otoritenin) körleşmesi gibi alegorik yorumlara açıktır, clown açısından ise tüm maskelerini yitirmesi, gösterinin sonuna gelmesi gibidir.

3.1.6. II. Perde – Yarın da Bekleriz: Sonsuz Döngünün Trajikomedyası

Oyunun ikinci perdesinin son sahnesi, ilk perdenin sonunda olduğu gibi, çocuğun gelmesiyle başlar. Aynı çocuk ya da belki farklı bir çocuk (Beckett bu belirsizliği kasıtlı bırakır) yine gelerek Godot’nun o akşam da gelmeyeceğini, ama yarın kesin geleceğini bildirir. Vladimir bu sefer daha sorgulayıcı davranır; çocuğu sorulara boğar: “Dün de geldin, hatırlamıyor musun?” der, çocuk “Hayır efendim, ilk defa geliyorum” diye cevaplar. Estragon bu konuşmaya yine pek karışmaz, hatta belki duymadan uzakta kalmıştır. Vladimir çocuğa Godot’nun ne yaptığını ne iş olduğunu sorar, aldığı yanıtlar yine belirsizdir: Godot bir çiftlikte sürü güden bir adamdır, sakalı beyazdır (ya da belki

değildir). Bu diyaloglar, Beckett'in sürdürdüğü belirsizliği korur. Seyirci için de hiçbir yeni bilgi yoktur yine de Vladimir'in umutsuz bir inatla sorular sorması trajikomiktir. Sonunda çocuk gider ve "Bay Godot yarın kesin gelecek" diyerek kaybolur. (Beckett, 2000, 162-164)

Geride bir kez daha Vladimir ve Estragon kalmıştır. Artık gece çökmüş, ay yükselmiştir. İki karakterimiz dünkü pozisyona geri dönerler. Vladimir, "Hadi gidelim" der. Estragon "Gidemeyiz" diye cevaplar. Estragon "Neden?" diye sorar, Vladimir kaçınılmaz cevabı verir, "Godot'yu beklemek için." (Beckett, 2000, 165). Bu replikler, dünün aynısıdır. Estragon kısa bir sessizlikten sonra "Eee, gidelim mi?" diye yineler (Beckett, 2000, 168). Vladimir son bir bakışla Estragon'un düşen pantolonunu yukarı çekmesini söyler (küçük bir görsel gag daha: Estragon az önce kemeri koptuğu için pantolonunu tutmayı unutmuştur, bir kez daha bu fiziksel komedi unsuru hatırlatılır). Estragon pantolonunu çeker. Sonra yine "Eee, gidelim mi?" der. Vladimir "Gidelim." der. İkisi de kıpırdamaz.

Bu final sahnesi, "döngüsel clown rutini" olarak yorumlanabilir. Dün de aynı sözlerle bitirmişlerdi, bugün de. İki palyaço, aynı yerde, aynı pozda kalakaldılar. Seyircide deja-vu etkisi yaratır. Sanki bir skeç iki kez art arda oynanmıştır. Bu yineleme, absürd mizahın önemli bir parçasıdır – belli bir espriyi defalarca yapmak hem anlamsızlığı vurgular hem komediye büyütür. Burada Beckett, seyirciye "hala anlamadınız mı, onların kaderi bu" der gibidir. Clown pedagojisinde de bir numarayı tekrar etmek, hatta seyircinin beklentisini bile bile boşa çıkarmak önemli bir taktiktir. Clown bazen aynı hatayı bilerek yine yapar, seyirci " yine mi" derken gene güler. Vladimir ve Estragon da belki bilinçdışı bir şekilde bunu yaparlar. Gitmeye yeltenirler ama yine gitmezler. Bu sonsuz döngü, onların "karakter" olmaktan çıkıp birer insanlık durumunun temsili haline geldiğinin de göstergesidir. Aslında artık bir maske takmış gibidirler. Bu, Lecoq'nun sözünü ettiği evrensel clown niteliğidir clown sadece bireysel değil, tüm insanları temsil eden arketipik bir figüre dönüşebilir. Vladimir ve Estragon, oyun sonunda iki evrensel clown, hayat sahnesinde amaçsızca oyalanan iki soytarı olarak akıllarda kalır.

Godot'yu Beklerken sahne sahne incelendiğinde, Beckett'in bu eseri bir clown gösterisinin yapısal ve ruhsal öğelerini barındırmaktadır. Vladimir ve Estragon, birlikte bekleyerek varoluşlarına anlam katmaya çalışan bir palyaço çiftidir; aralarındaki etkileşim hem komedi hem hüznün taşıdır. Pozzo ve Lucky, güç ve acziyetin grotesk bir dansını sergileyen bir başka palyaço ikilisidir; efendi ve uşak rolleriyle insanın zalim ve mazlum yanlarını abartılı biçimde yansıtır. Jacques Lecoq'un clown pedagojisinde vurguladığı kavramlar oyunun tümünde gözlemlenebilir.

Flop anları: Karakterler defalarca başarısız olur, planları suya düşer, hiçbir şey yapamamanın utancını yaşarlar. Godot'nun gelmemesi, kemerin kopması, yere düşmeleri, hiçbir şey hatırlayamamaları hepsi başarısızlık motifinin varyasyonlarıdır. Beckett bu anları ustalıkla dramatize ederek trajikomik bir etki yaratır.

Beden Dili ve fiziksellik, Godot'yu Beklerken neredeyse fiziksel eylemler üzerine kuruludur. Çizme çıkarmak, şapka ile oynamak, düşüp kalkmak, yük taşımak, tekme atmak, sarılmaya çalışmak vs. Diyaloglar kadar, bu fiziksel oyunlar da metnin anlamını iletir. Lecoq'un belirttiği gibi, "söz nasıl sözcüklere indirgenirse, 'söz'süz anlatım da bedeni oyuna dahil eder" (Lecoq, 2022, 163). Beckett'in tiyatrosu, işte bu bedensel "söz" ile yüklüdür. Karakterlerin jestleri, mimikleri, duruşları onların gerçek duygularını ele verir. Estragon'un her hareketinde bitkinliği, Vladimir'in adımlarında endişesi, Pozzo'nun jestlerinde kibri ve Lucky'nin yürüyüşünde ezilmişliği okunur. Bunlar, kostümleri ve makyajları olmasa da birer palyaço maskesi gibi işlev görür.

Ritmik Yapı: Oyundaki konuşmalar ve duraklamalar, kahkahanın ritmini düzenler. Beckett, sessizlik ile patlamayı ardışık kullanarak izleyicinin duygularını oynar. Bu, clown becerisinin bir parçasıdır: Palyaço zamanlamayı doğru ayarlarsa en basit hareket büyük kahkaha getirebilir. Vladimir'in tiradları ile Estragon'un tek kelimelik cevapları arasındaki tempo farkı, Lucky'nin uzun nutku ile ardından gelen sessizlik, Pozzo'nun bağırışları ile aniden yere yığılması – hepsi belirli bir komedi ritminin parçalarıdır. Oyunun müzikalitesi, Lecoq'un dediği "şiiirsel beden" kavramıyla da örtüşür; her hareket ve replik bir partiyon gibi düşünülmüş, doğru tempoda sunulduğunda anlam kazanır.

Maskenin Kullanımı: Godot'yu Beklerken'de fiziksel bir maske (yüz boyası veya kırmızı burun) olmamasına karşın, karakterlerin kimlikleri birer maskeye dönüşmüştür. Onlar sahneye çıktıkları anda belli rolleri tekrarlar dururlar. “Bekleyen adamlar”, “efendi” ve “uşak”. Bu yönüyle oyun, nötr maske çalışmasını andırır. Beckett karakterleri kasıtlı olarak geçmişsiz, kimliksiz bırakır, böylece evrensel nötr tipler haline gelirler. Bu nötrlüğün içine komik unsurlar palyaço dokunuşuyla katılır. Melon şapkalar, ille de giyilen büyük botlar, elde sopa vs. Bir bakıma Vladimir ve Estragon, Chaplin'in serseri tiplemesinin ikiye bölünmüş hali gibidir bowler şapkaları, bol pantolonları, perişan halleriyle. Maskenin bir diğer boyutu da rollerin takılıp çıkarılabilir olmasıdır. Pozzo birinci perdede “tiran” maskesi takarken, ikinci perdede bu maske düşer ve sıradan aciz bir insana dönüşür. Lucky birinci perdede “palyaço-bilge” maskesi takar (çılgın bir dâhi gibi konuşur), ikinci perdede o maskeden eser kalmaz, sessiz bir kukla olur. Bu değişimler, maskenin doğasını (kimliğin geçiciliğini) vurgulayarak Beckett'in mesajını pekiştirir: Hepimiz koşullara göre maskeler takıyoruz, bir palyaço kadar sahte veya gerçek olabiliriz.

Çift Clown (duo) Dinamiği: Oyun boyunca iki ana ikili vardır ve bunlar karşılaştırmalı bir denge içindedir. Vladimir-Estragon ikilisi birbirine zıt ama muhtaç iki arkadaş, “biri olmadan diğeri yarım” bir çift olarak sunulur. Onların dostluğu, tıpkı palyaço ikililerinin ayrılmazlığı gibidir sahnede el ele tutuşmasalar da kader birliği yapmışlardır. Pozzo-Lucky ikilisi ise sömürüye dayalı bir ortaklık içindedir, fakat yine de birbirlerinden kopamazlar (son perdede Pozzo'nun kör oluşu, Lucky'nin ona rehberlik etmesini zorunlu kılar; Lucky dilsiz olsa da Pozzo ondan ayrılmaz, “berbat da olsa benim uşak” tavrını sürdürür). Her iki ikili de clown sanatında görülen beyaz palyaço & Auguste palyaço dinamiğini yansıtır. Vladimir bir nebze “beyaz palyaço” (daha akli başında, düzen kurmaya çalışan), Estragon “Auguste” (daha dağınık, sakar). Pozzo kendini sahnenin “beyaz palyaçosu” sanan, Lucky ise dayak yiyen, yük çeken Augustus'tur. Öte yandan Beckett bu rolleri katı tutmaz, zaman zaman rolleri tersine çevirir (örneğin Vladimir'in de sonlarda kontrolünü yitirmesi, Estragon'un ondan kopmayı önermesi vs.). Yine de bu zıtlıkların varlığı, oyunun mizahındaki itici güçtür. Palyaço ikilileri güldürüyü karşıtlık üzerinden kurarlar – uzun-kısa, zeki-ahmak, patron-uşak vb. Godot'yu Beklerken de bu temel ilkeyi dramatik biçimde kullanır.

Sonuç olarak, Godot’yu Beklerken, Jacques Lecoq’unc clown pedagojisiyle okunduğunda zengin bir çözümlenme potansiyeli sunar. Lecoq, “hepimiz palyaço yuz; hepimiz gülünç zaaf lara sahibiz ama kendimizi çok önemli zannederiz” der (Lecoq, 2022, 165) Beckett’in karakterleri de tam olarak böyledir. Varoluşlarının anlamsızlığını gizlemek için bekleme oyununu oynayan, küçük eylemlerine büyük anlamlar yükleyen ama her seferinde hayal kırıklığına uğrayan clownlardır. Seyirci, onların bu durumuna güler çünkü bu, insan olmanın da gülünç yan ıdır. Beckett’in dahice başarısı, bu güldürüyü derin bir hüznün taşıyıcısı yapabilmesidir trajik komedi tam da budur. Palyaçonun sahnede düştüğünde bize kahkaha attırırken canının yanması gibi, Godot’yu Beklerken de seyirciye hem kahkaha attırır hem içini sızlatır. Oyunun her anı clown tekniklerinin bir uygulaması gibidir. Başarısızlık komedisi (flop), fiziksel devinim, ritmik diyalog, maskelerin ardındaki çıplaklık, ikili ilişkilerin güldürüsü. Tüm bunlar Beckett’in metninde iç içe geçmiştir.

Jacques Lecoq’un pedagojisine göre, tiyatro sahnesinde doğru clown ortaya çıktığında izleyici onun içindeki insanı görür ve gülerken bir şeyleri anlar. Godot’yu Beklerken’in palyaçoları da sahnede işte böyle bir etki yaratır: Biz onlara güleriz, çünkü onlar bizden parçalar taşır – korkularımız, alışkanlıklarımız, zaaf larımız onların gülünç eylemlerinde yansır. Godot’yu bekleyen o iki “soytarı” aslında anlamsız bir dünyada anlam arayan hepimizi temsil eder. Bu yüzden oyunun finalinde, iki palyaçonun kıpırtısız bekleyişinde gülerken içimizi garip bir sızı kaplar. Lecoq’nun dediği gibi, “hepimiz clown duk” ve Beckett bu gerçeği en yalın, en sahici biçimde sahneye koymuştur. Godot gelmese de gösteri devam eder tıpkı palyaçonun her tökezleyip düştüğünde yeniden ayağa kalkıp oyunu sürdürmesi gibi. Beckett’in palyaçoları da perdenin kapanışına dek düşe kalka güldürmüş ve düşündürmüştür. Oyun bittiğinde ise geriye, hayatın trajikomik döngüsü üzerine derin bir farkındalık kalır.

SONUÇ

Bir clown'un temel üç özelliği vardır. Bunlar; “aptal, naif ve gururlu” olmasıdır. Bu temel üç unsur clown'un performansında alıcı tarafından formdışı ancak dinlenebilir kılmasını sağlayan unsurlardır. Clown kendini bu şekilde var eder ve oyunsulukla performansını gerçekleştirir. Absürd tiyatrodaki ise durum aynıdır, karakterler dünyayı anlamlandırmada aptal, kavramlara ve nesnelere karşı tecrübesiz ve naif, ısrarcı arayışlarında son derece gururludurlar.

Absürd tiyatrodaki palyaço metoduyla karakter gelişimi üzerine yaptığımız bu inceleme, çağdaş tiyatronun iki görünürde ayrı alanı arasındaki derin akrabalığı ortaya koymuştur. Martin Esslin'in kuramlaştırdığı absürd tiyatro, içerdiği tragikomik öğeler ve alışılmadık karakter tipleriyle aslında tarihi palyaço geleneğinin modern bir tezahürü gibidir. Absürd tiyatronun karakterleri gerek gülünç ve çaresiz halleriyle gerek seyirciyi güldürürken sarsan etkileriyle, clown figürü ile pek çok ortak noktaya sahiptir. Bu karakterler, anlam arayışında tökezleyen, iletişim kurma çabasında komik duruma düşen ve çoğu kez kendi küçük dünyalarında döngüler çizen “clown ruhlu” bireylerdir.

Jacques Lecoq'un clown pedagojisi ve benzeri fiziksel tiyatro yöntemleri, absürd tiyatro oyuncularına karakter yaratımı konusunda zengin araçlar sunmaktadır. Lecoq'un vurguladığı üzere “herkesin palyaçosu kendine özel”dir, oyuncu kendi eşsiz gülünçlüğü bulup onu sahneye taşıdığı anda, ortaya sahici ve etkileyici bir karakter çıkacaktır. Absürd bir oyunda rol alan oyuncu için de bu yaklaşım son derece geçerlidir: Metindeki karakteri geleneksel dramatik yöntemlerle analiz etmek yerine, clown yaklaşımıyla deneyimlemek, onun saçma evrenine beden ve ruhla dahil olmak daha verimli sonuçlar verebilir. Örneğin bir Ionesco karakterinin mantıkdışı monologlarını çalışırken, bir clown atölyesinde edinilen oyunsu cüretkârlık ile ifade aramak rolün doğasına uygun yaratıcı buluşlara kapı açar.

Absürd tiyatrodaki karakter gelişimi aslında bir döngüsel gelişim veya antigelişim içerir, karakterler başa sarar, aynı durumda tekrar tekrar sınanır. Bu durum, Clownların skeçlerinde de görülür. Clown yine düşer, yine dener, her seferinde aynı tuzağa basar ama yeni bir varyasyonla... Dolayısıyla, clown metoduyla çalışmak, absürd karakterin bu döngüselliğini içselleştirmeyi kolaylaştırır. Oyuncu, clown teknikleri sayesinde her yinelemede taze bir niyet ve enerji bulabilir, böylece tekrarlar bile canlı ve ilgi çekici kalır.

Diğer önemli bulgu ise, clown metodunun pedagojik boyutudur. Absürd tiyatro gerek izleyici gerek oyuncu için zorlayıcı bir tür olabilir, anlamsızlık teması, geleneksel beklentileri boşa çıkaran yapısı ile kafa karıştırır. Clownesk yaklaşım ise mizahı ve beden odaklı oyunlarıyla bu zorluğu aşmada bir anahtar işlevi görür. Oyuncular eğitim sürecinde clown tekniklerini öğrendiklerinde, absürdün belirsiz sularında daha rahat yüzer hale gelirler. Bir anlamda, palyaço metodu absürd tiyatronun panzehiri değil, tam tersine tamamlayıcı ilacı gibidir. Absürdün karanlık tüneline palyaçonun kırmızı burnu bir ışık yakar. Bu ışık hem yaratıcı süreçte yol gösterir hem de ortaya konan eserin seyirci tarafından alımlanmasını kolaylaştırır. Çünkü palyaço aracılığıyla gelen kahkaha, seyirciyi en çetin felsefi sorulara bile hazırlar hale getirir. Esslin'in dediği gibi absürd tiyatro en sonunda “kurtarıcı bir kahkaha”ya ulaşır işte o kahkaha büyük ölçüde palyaço geleneğinin tiyatro sahnesine armağanıdır.

Sonuç itibarıyla, absürd tiyatrodaki clown metoduyla karakter gelişimi hem kuramsal hem pratik açıdan zengin bir inceleme alanıdır. Özellikle tiyatro eğitimi veren kurumlarda, müfredatta absürd tiyatro analizinin yanına clown atölyelerinin eklenmesi, oyuncu adaylarının bu alandaki becerilerini geliştirebilir. Aynı şekilde, absürd oyun sahneleyen yönetmenlerin provalarda clown ve fiziksel komedi tekniklerinden faydalanması, oyunların özündeki mizahı ve derinliği daha görünür kılabilir. Clown içten gelen yaratıcılığı ile absürdün entelektüel derinliğini bir araya getirmek, tiyatro sanatı adına ufuk açıcı sonuçlar doğuracaktır.

KAYNAKÇA

1.Kitaplar

- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi*. (Çev. Bahadır Gülmez) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Acarlıoğlu, A. (2003). *Saçmanın Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Beckett, S. (2000). *Godot'yu Beklerken* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Kabalcı.
- Callery, D. (2014). *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books, Limited.
- Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro*. (Çev. Güler Siper). Ankara: Dost Kitabevi.
- Genet, J. (2014). *Zenciler* (Çev. Nami Başer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ionesco, E. (1997). *Toplu Oyunları 2* (Çev. Hasan Anamur). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Ionesco, E. (2000). *Toplu Oyunları 4* (Çev. Hasan Anamur). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1999). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Leach, R. (2004). *Makers of Modern Theatre: An Introduction*. Routledge.
- Lecoq, J. (2022). *Şiirsel Beden: yaratıcı tiyatro eğitimi* (Çev. Mine Çerçi). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Nagel, T. (1971). The Absurd. *The Journal Of Philosophy*, 20(68), 716-727.
- Peacock, L. (2009). *Serious Play: Modern Clown Performance*. Intellect.
- Pinter, H. (1962). *Git-Gel Dolap* (Çev. Ergun Sav). İstanbul: de yayınevi.
- Sagi, A. (2002). *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*. New York: Rodopi.
- Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Shakespeare, W. (2021). *Kral Lear*. (Çev. Özdemir Nutku) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tardieu, J. (1996). *Oda Tiyatrosu 16 Kısa Oyun*. (Çev. Yıldırım Keskin) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ünsal, Ş. (2006). *GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE “SOYTARILIK” KAVRAMININ TİYATRODA YANSIMASI* [Yüksek Lisans Tezi].
- Wittgenstein, L. (2016). *Tractatu Logico-Philosophicus*. (Çev. Oruç Aruoba) İstanbul: Metis Yayınları.

2.Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Baha, O. A. (2024). The Fool in King Lear: Comic, Tragic, Sarcastic, and Reasonable Roles. *Indiana Journal of Arts & Literature*, 5(12), 7.
- Bahçıvan, E. (2025). Albert Camus' Approach To Suicide: Existential Crisis And Alternative Solutions In Modern Society. *Faculty of Letters Journal of Social Sciences*, (49), 11-19.
- Coşar Çelik, S. (2021, 06 24). THE PINTERESQUE ELEMENTS IN KAZUO ISHIGURO'S "A FAMILY SUPPER". *DTCF Dergisi*, (61), 487-502.
- Kar, S. (2013). Din, Aydınlanma ve Eleştirisi. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (42), 173-192.
- Karlı, Ö. (2018). Akıl-Kültür İlişkisi Bağlamında Aydınlanmacı Akıl ve Eleştirisi. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (75), 149-166.

3.Elektronik Kaynaklar

- ABSURD Definition & Meaning*. (2025, May 7). Merriam-Webster. Retrieved May 19, 2025, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/absurd>
- Davison, J. (2008, Eylül 30). *The Phenomenology of Clown*. clownblog. Retrieved 05 15, 2025, from <https://jondavison.blogspot.com/2008/10/phenomenology-of-clown.html>
- larvalmasks. (n.d.). nakupelle. Retrieved 05 18, 2025, from <https://www.nakupelle.com/masks/maskshowtoorder.html>
- maskmaker. (n.d.). *expressivemasks*. David knezz mask maker. Retrieved 05 18, 2025, from https://www.mask-maker.com/male_expressive.php?name=Longface
- Mnouchkine, A. (n.d.). *Les Clowns*. Avignon Festival. <https://festival-avignon.com/en/edition-1969/programme/les-clowns-33534>
- Noël, J. (n.d.). *Eugène IONESCO | Académie française*. Académie française |. Retrieved June 1, 2025, from <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/eugene-ionesco>
- Picon-Vallin, B. (n.d.). *Clowns at the Theatre*. circus art. Retrieved 05 18, 2025, from <https://cirque-cnac.bnf.fr/en/clowns/on-stage-and-screen/clown-and-theatre#:~:text=In%20search%20of%20your%20own,clown>
- saç-. (2025, 05 19). nisanyan sözlük. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/saç->