

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM
DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RUS ABSÜRD TİYATROSU

Esmâ Armağan ERTUĞRUL

2501160869

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz ARICI

İSTANBUL – 2021

ÖZ
RUS ABSÜRD TİYATROSU
ESMA ARMAĞAN ERTUĞRUL

Varlığın ve yaşamın anlamsızlığı düşüncesinden yola çıkan absürd tiyatro, kişinin dünya ile uyumsuzluğunu, bu uyumsuzluğu biçim ve içerik yönünden açık edecek biçimde ele alır. Absürd tiyatro terimini çağdaş tiyatroya kazandıran Martin Esslin, bu tiyatronun ortaya çıkmasında itici güç olarak II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşananları görür. Oysa Sovyetler Birliği'nde II. Dünya Savaşı'ndan önce benzer bir tiyatro pratiği görülmeye başlanır. Bu tiyatro pratiğini başlatanlar, 1928 tarihli Yelizaveta Bam oyunu ile Daniil Harms ve 1938 tarihli İvanovların Noel Ağacı oyunu ile Aleksandr Vvedenskiy'dir. Her ikisi de konvansiyonel tiyatro anlayışına aykırı özellikler gösteren oyunlar, bu özellikleri sebebiyle Yakov Druskin, George Gibian, Mihail Meylah ve Jan-Filipp Jakkar gibi araştırmacılar tarafından absürd tiyatro olarak nitelendirilir.

Bu çerçevede çalışmamızın amacı, bundan böyle Rus absürd tiyatrosu şeklinde adlandıracağımız Yelizaveta Bam ile İvanovların Noel Ağacı oyunlarının özelliklerini saptamak ve bunların, Esslin'in absürd tiyatro pratiği ile paylaştığı ve ayrıldığı noktaları ortaya koymaktır. Bu maksatla çalışmamızın Birinci Bölüm'ünde Martin Esslin'in absürd tiyatro kuramı ele alınacak ve bu tiyatro pratiğinin özellikleri ortaya konacaktır. İkinci Bölüm'de Rus absürd tiyatrosunun ortaya çıkmasına zemin hazırlayan etmenler tespit edilecek ve Üçüncü Bölüm'de bunlar, bahsi geçen oyunları, kendi özgünlükleri içinde değerlendirmek için kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Absürd tiyatro, Rus absürd tiyatrosu, Rus avangardı, OBERİU, Gerçek Sanat Birliği, Radiks, Daniil Harms, Aleksandr Vvedenskiy, Yelizaveta Bam, İvanovların Noel Ağacı.

ABSTRACT
RUSSIAN ABSURD THEATER
ESMA ARMAĞAN ERTUĞRUL

Based on the idea of the meaninglessness of existence and life, absurd theater treats the incompatibility of the person with the world in a way that reveals this incompatibility in terms of form and content. Martin Esslin, who coined the term absurd theater to the contemporary theater, sees what happened during and after World War II as the driving force in the emergence of this theatre. However, a similar theatrical practice begins to be observed in the Soviet Union before the World War II. The initiators of this theatrical practice were Daniil Harms with his play *Yelizaveta Bam* of 1928 and Aleksandr Vvedenskiy with his play *Christmas Tree at the Ivanovs* of 1938. The plays, both of which show nonconventional theatrical features, are characterized as absurd theater by researchers such as Yakov Druskin, George Gibian, Mihail Meylah and Jan-Filipp Jakkar. In this context, the aim of our study is to determine the characteristics of plays *Yelizaveta Bam* and *Christmas Tree at the Ivanovs*, which we will call the Russian absurd theater from now on, and to reveal the aspects that they share and differ with Esslin's absurd theater practice. For this purpose, in the First Chapter of our study, Martin Esslin's theory of absurd theater will be discussed, and the characteristics of this theatrical practice will be revealed. In the Second Chapter, the factors that paved the way for the emergence of the Russian theater of the absurd will be identified and in the Third Chapter, these will be used to evaluate the aforementioned plays in their own originality.

Keywords: Absurd theater, Russian absurd theater, Russian avant-garde, OBERIU, The Association for Real Art, Radix, Daniil Harms, Aleksandr Vvedensky, Elizabeth Bam, *Christmas Tree at the Ivanovs*.

ÖNSÖZ

Gerçek Sanat Birliği (OBERİÜ) ile tanışıklığım, lisans öğrenimimin son senesinde, Korhan Korbek tarafından verilen Çağdaş Rus Edebiyatı derslerine dayanıyor. Ancak o dönem, sanıyorum mezun olacak olmanın verdiği şaşkınlıkla, bu topluluğu oluşturanların dehasını yeterince idrak edemediğimi itiraf etmeliyim. Bu sebeple yüksek lisans tezim için araştırma yaparken ilk aklıma gelen Rus göçmen tiyatrosu oldu. Ancak hem kaynaklara ulaşma problemi hem de bu konuda ilk araştırmalarımı yaparken yaşadığım sıkılma duygusu beni, üzerine çalışırken daha çok keyif alacağım başka bir konu aramaya itti. Ne yapacağımı bilemezken Korhan Hoca'yla yaptığım bir görüşmenin sonunda bana OBERİÜ'ya bakmamı önermesi, zihnimde taptaze bir ışık yaktı. Bu görüşmeden sonra ilk yaptığım şey, topluluğa üye isimlerin şiirlerine göz gezdirmek oldu. İnanılmazdı. Her biri farklı üsluplara sahip olmakla birlikte, eserlerinin ortak noktası, saçmayla ve gülünç olanla ilişki kurmalarıydı. Ardından önce *Yelizaveta Bam*, sonra *İvanovların Noel Ağacı* karşıma çıktı. Bu, başlangıç için yeterli oldu.

Çalışmamın kapsamını başlangıçta OBERİÜ ile sınırladım. Ancak daha sonra Harms ile Vvedenskiy ortak çalışmasıyla OBERİÜ tarafından sahnelenen ilk oyun olan *Yelizaveta Bam*'dan önce de bir montaj-piyes yazıldığını keşfettim. Bu oyun ne yazık ki günümüze ulaşmadı; ancak topluluk üyelerinden Bahterev'in anıları, iki oyun arasında ilginç benzerlikler olduğunu ortaya koydu. Daha sonra yine Harms ile Bahterev'in başka bir oyun daha yazdıkları ortaya çıktı; ancak bu da günümüze ulaşmadı. Nihayetinde grubun dağılmasından sonra Vvedenskiy'nin yazdığı *İvanovların Noel Ağacı* da bu tiyatro anlayışına oldukça uygundu. Üstelik Rus absürd tiyatro pratiğinin, OBERİÜ'nun kendisinin de önemli bir temsilcisi olduğu Rus avangardıyla yoğun bir ilişki içinde olduğu yadsınamazdı. Dolayısıyla çalışmanın kapsamı genişledi ve bugün, daha fazlasına gebe olmakla birlikte, son raddesine ulaştı.

Öncelikle, Çağdaş Rus Edebiyatı dersleri sayesinde beni OBERİÜ ile tanıştırmakla kalmayıp daha sonra da dikkatimi bu yöne çeken değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Korhan Korbek'e, bu süreci başlattığı için teşekkürlerimi sunarım. Daha sonra, bu konuyla ilgili araştırmalarımı ilgiyle takip eden ve beni tez konumla ilgili bir makale yazmaya

teşvik eden danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı'ya, akademik çalışmalarımın fitilini ateşlediği için teşekkür ederim. Yine Oğuz Arıcı ile birlikte tez savunma jürime katılarak çalışmam hakkında gözden kaçırdığım noktaları fark etmemi sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firidinoğlu'na ve Dr. Öğr. Üyesi Sercan Özınan'a teşekkürlerimi sunarım. Oyunların çevirisi konusunda benden yardımını esirgemeyen kıymetli arkadaşım Halil Yağız Emre'ye, sıkıla sıkıla da olsa bana katlandığı için teşekkür ederim. Ayrıca tez yazma sürecimde motivasyonumu her kaybettiğimde beni kendime getirmeyi başaran yol arkadaşım Çiğdem Erdöl başta olmak üzere bütün dönem arkadaşlarıma, desteğini bir an için üzerimden eksik etmeyen aileme ve bu süreçte bütün saçmalıklarına anlayış göstererek beni bir an olsun yalnız bırakmayan Melih Özdoğan'a teşekkürü bir borç bilirim.

ESMA ARMAĞAN ERTUĞRUL

İSTANBUL, 2021



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MARTİN ESSLİN VE ABSÜRD TİYATRO	6
1.1. Absürd Tiyatronun Gelişimine Zemin Hazırlayan Etmenler	8
1.2. Varoluşçuluk ve Varoluşçu Tiyatro	12
1.2.1. Varoluşçuluk	12
1.2.2. Varoluşçu Tiyatro ve Bir Örnek.....	18
1.2.3. Sinekler	20
1.3. Absürd Tiyatro	26
1.3.1. Tiyatroya Eski ve Yeni Yaklaşım	27
1.3.2. Absürd Tiyatronun Kökeni	28
1.3.3. Absürd Tiyatronun Yapısal Özellikleri.....	32
1.3.3.1. Olay Örgüsü	32
1.3.3.2. Karakter.....	38
1.3.3.3. Çatışma.....	40
1.3.3.4. Diğer Özellikler.....	41
1.3.3.4.1. Oyun İçinde Oyun	41
1.3.3.4.3. Dil.....	43
1.4. Sonuç.....	43

İKİNCİ BÖLÜM

RUS ABSÜRD TİYATROSUNUN OLUŞMASINA ZEMİN HAZIRLAYAN ETMENLER.....	45
--	----

2.1. Rus Modernleşme Hareketi.....	45
2.2. Gümüş Çağ ve Rus Avangardı.....	50
2.3. Devrim ve Rus Avangardı.....	75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜMÜŞ ÇAĞIN SON AVANGARD TOPLULUĞU OBERİU (GERÇEK SANAT BİRLİĞİ).....	84
3.1. Bir Acayip Hayatlar	87
3.1.1. Aleksandr Vvedenskiy	87
3.1.2. Daniil Harms	92
3.1.3. Nikolay Alekseyeviç Zabolotskiy	97
3.1.4. İgor Bahterev.....	101
3.1.5. Konstantin Konstantinoviç Vaginov	104
3.2. Güzel Karşılaşmalar	109
3.3. OBERİU Kuruluyor	113
3.3.1 OBERİU Bildirgesi	115
3.3.2. Üç Sol Saat.....	120
3.3.3. OBERİU ve Teatrallik.....	122
3.3.4. Üç Saatin ve Avangardın Sonu	128
3.4. Yelizaveta Bam ve İvanovların Noel Ağacı: İki Dönem İki Oyun.....	132
3.4.1. Yelizaveta Bam: Gülmeyle Alt Edilen Dünya	134
3.4.2. İvanovların Noel Ağacı: Tersine Dünya	160
SONUÇ.....	187
KAYNAKÇA	195
EKLER.....	216
EK-1: İVANOVLARIN NOEL AĞACI-ALEKSANDR VVEDENSKİY	216

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	: Aynı eser
a.g.e.	: Adı geçen eser
AHHR	: Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği
AHR	: Devrimci Ressamlar Derneği
bkz.	: Bakınız
C. / c.	: Cilt
Çev.	: Çevirmen
Der.	: Derleyen
Ed. veya Haz.	: Editör / yayına hazırlayan
GİNHUK	: Devlet Sanat Kültürü Enstitüsü
GULAG	: Zorunlu Çalışma Kampları ve Koloniler Merkez Yönetimi
İNHUK	: Sanat Kültürü Enstitüsü
İZO	: Aydınlanma Halk Komiserliği Güzel Sanatlar Bölümü
KOMFUT	: Komünist Fütüristler
NARKOMPROS	: Aydınlanma Halk Komiserliği
NEP	: Yeni Ekonomi Politikası
NOJ	: Yeni Ressamlar Topluluğu
OBERİU	: Gerçek Sanat Birliği
OPOYAZ	: Şiir Dilini İnceleme Derneği
POLİTBÜRO	: Politik Büro
PROLETKÜLT	: Proleter Kültür ve Eğitim Örgütleri
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
s.	: Sayfa / sayfalar

s.y.	: Sayfa yok
TDK	: Türk Dil Kurumu
TEO	: Aydınlanma Halk Komiserliği Tiyatro Bölümü
t.y.	: Basım tarihi yok
vb. / vs.	: Ve benzeri
v.d.	: Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
y.y.	: Basım yeri yok
(...)	: Alıntılarda atlanan cümle / cümleler

GİRİŞ

“İki adam sohbet ediyormuş. İçlerinden biri seslileri kekeleyerek telaffuz ediyormuş, diğeri hem seslileri, hem de sessizleri. Konuşmayı bitirdiklerinde, ortalığı bir huzur kaplamış, sanki birileri gaz ocağını kapatmış.”¹

Varlığın ve yaşamın anlamsızlığı düşüncesinden yola çıkan *absürd tiyatro*, kişinin dünya ile uyumsuzluğunu, bu uyumsuzluğu biçim ve içerik yönünden açık edecek biçimde ele alır. İnsanın kendiyle, başkalarıyla, dünyayla uyumsuzluğu, biçimsel açıdan tutarsız bir yapıyı gerektirir. Klasik dramatik yapıdan uzak bu yapı, her absürd yazarı için farklıdır. Dolayısıyla absürd tiyatro dendiğinde, sınırları kesin olarak çizilmiş bir şema yoktur karşımızda. Her absürd oyun, kendine has bir biçime sahiptir.

Absürd tiyatro terimini çağdaş tiyatroya kazandıran Martin Esslin, bu tiyatronun ortaya çıkmasında itici güç olarak II. Dünya Savaşı’nı görür. II. Dünya Savaşı’nın sebep olduğu yıkım, bir bunalımı beraberinde getirerek insanın kendi varlığını, dünyaya geliş amacını sorgulamasına yol açar. Ne yazık ki elde edilen sonuçlar çok iç acıcı değildir.

Absürd tiyatronun ortaya çıkışından yaklaşık on on beş yıl kadar önce Sovyetler Birliği’nde bir edebiyat sanat topluluğu dikkatleri üzerine çeker. Bu topluluk Daniil Harms, Aleksandr Vvedenskiy, Konstantin Vaginov, İgor Bahterev, Nikolay Zabolotskiy, Boris Levin gibi isimlerden oluşan Gerçek Sanat Birliği (Obyedineniye Realnogo İskusstva / Объединение Реального Искусства) ya da kısaca OBERİU (ОБЭРИУ) diye bilinir. Topluluğun dikkat çekme sebebi, saçma ve komik olanla kurduğu bağıdır. Her birinin tarzı farklı olmakla birlikte bu iki öge topluluğun hemen hepsinin eserlerinde ortaktır.

OBERİU ilk halka açık gösterisini 1928 yılının ocak ayında yapar. Üç Sol Saat adını verdikleri bu akşamda şiirler okunur, hokkabazlık gösterileri yapılır, deneysel bir film gösterime sunulur ve grubun teatrallik anlayışını göstermek için Daniil Harms

¹ Daniil Harms, **Bugün Hiçbir Şey Yazmadım**, Çev. Erdem Erinc, İstanbul, Everest Yayınları, 2018, s. 249-250.

tarafından yazılan *Yelizaveta Bam* oyunu sahnelenir. Üzerinde duracağımız ilk oyun bu gece sahnelenen *Yelizaveta Bam*'dır.

1928 yılı, Stalinist rejimin baskılarını, toplumsal yaşamın hemen her köşesinde iyiden iyiye hissettirdiği bir tarihtir. Bundan ilk etkilenenlerden biri kuşkusuz OBERİU'dur. Zira SSCB'de deneysel çalışmalar yapan son avangard topluluktur ve Rus avangardı rejim tarafından çoktan suçlu ilan edilmiştir. Bu sebeple çok geçmeden tutuklamalar başlar ve topluluk 1931'de dağılır. OBERİU dağıldıktan sonra üyelerin bazıları absürd yazından tümüyle uzaklaşırken bazıları sanatsal çizgisini aynı tonda devam ettirir. Yoğunluğunu gittikçe artıran baskılara ve eserlerinin SSCB'de yayımlanamayacağını bilmesine rağmen yolundan ayrılmayanlardan biri de Vvedenskiy'dir. Vvedenskiy'nin 1938'de yazdığı *İvanovların Noel Ağacı* adlı oyun, üzerinde duracağımız diğer oyundur.

Yazılma tarihleri itibariyle çok farklı dönemlere tekabül eden iki oyun, birbirinden farklı bazı özellikler göstermelerine rağmen, ikisini de SSCB'de kabul edilemez kılan bazı noktalarda birleşir. Bunlar klasik olay örgüsü tipini kullanmamaları, olayların neden sonuç ilişkisine dayanmamaları veya bilinçli olarak iyi gerekçelendirilmeyen nedenlerle birbirine bağlanmaları, alogizme, tekrara, ironiye ve parodiye başvurmaları gibi özelliklerdir. Bu sebeple bu iki şair ve yazar SSCB'de uzunca bir süre sadece çocuk yazarları olarak bilinirler. Yetişkinlere yönelik eserleri ancak 1950'lerin ikinci yarısından sonra tekrar gündeme gelmeye başlar. Bu tarihten sonra ikilinin eserleri, doğrudan absürd yazın ve tiyatro ile ilişkilendirilir. Peki bu süreç nasıl gerçekleşir? Bu ilişkilendirmenin dayanakları nelerdir?

1950-1970 yılları arasında pek çok varyasyonunu yazdığı Çinari makalesinin Saçmalık Oto-ritesi² alt başlıklı birinde Yakov Druskin, absürdün kaynağının hayatın kendisi olduğunu ifade eder.³ Ona göre sanat, hayatı anlamaya çalıştığına göre, absürd olandan, saçmalıktan kaçamaz.⁴ İlerleyen satırlarda, Batı'da çağdaş edebiyatın son on

² Bu, Vvedenskiy'nin 1920'li yıllarda kullandığı bir mahlastır.

³ Ya. Druskin, "Çinari: Avto-ritet bessmyslitsiy", **Sboriše družey, ostavlenniyh sudboyu: Çinari v tekstax, dokumentax i issledovaniyah**, Der. V. N. Sajin, Ed. Yu. A. Mihaylov, 2 c., Moskova, Ladimir, 2000, C. I, s. 46.

⁴ A.e.

beş yirmi yılda absürd tiyatroyu yarattığını; oysa absürd tiyatronun Rusya’da yirmi yirmi beş yıl önce şair ve oyun yazarı olan Harms ve Vvedenskiy tarafından yaratıldığını⁵ öne sürdükten sonra, ikilinin absürd anlayışlarını karşılaştırmalı bir biçimde ele alır. Bu makalenin bizim açımızdan önemi, syujetin (olay örgüsünün) yıkımının Çehov’la başladığını belirten Druskin’in, Harms’ın *kızıl saçlı bir adam* hakkındaki kısa öyküsünde bu yaklaşımı son raddesine ulaştırdığını⁶ ileri sürerek onu Batılı absürd yazın geleneğinin değil, Rus edebi geleneğinin içine yerleştirmesidir.

Aleksandr Vvedenskiy’nin Şiirlerinde ve Düzyazılarında İletişimsellik başlıklı daha ileri tarihli bir yazısında ise Druskin, Olga ve İsaak Revzin’in, normal bir iletişimin *sekiz özlü (codержательный) postülasının*, İonesco’nun oyunlarında ihlal edildiğine dair incelemesinden yola çıkarak aynı şeyin Vvedesnkiy’nin eserleri için de geçerli olup olmadığı sorusunu ortaya atar.⁷ Vardığı sonuç, Vvedenskiy’nin hakikat postülasına uygun olup olmadığı sorusuna cevap vermenin imkansız olduğudur; zira Vvedenskiy’nin metnin bağlam ve iletişime uygunluk anlayışı, normal bir iletişimin artı veya eksi kavramlarının dışında, prensip olarak (İonesco’dan) farklıdır.⁸

Sanıyoruz aynı sıralarda, OBERİU’yu 1960’ların ikinci yarısında, 1917 sonrası Rus avangardı hakkında araştırmalar yaparken duymaya başlayan⁹ George Gibian’ın 1971 tarihli *Rusya’nın Kayıp Absürd Edebiyatı: Edebi Bir Keşif* kitabı çıkar. Kitabın önsözünde Gibian, Harms ve Vvedenskiy’nin eserlerini, “*Batı’da Jarry, Tzara ve Kafka’dan Sürrealistler aracılığıyla İonesco, Albee ve Beckett’e kadar uzandığını düşündüğümüz absürd ve kara mizah yazıları zincirinde önemli, şimdiye kadar kayıp bir halka (...).*”¹⁰ olarak gördüğünü ifade eder ve ikiliyi günümüz Batılı absürd edebiyatına dahil eder.¹¹

⁵ A.e.

⁶ A.e., s. 50.

⁷ Ya. S. Druskin, “Kommunikativnost v stihah i proze Aleksandra Vvedenskogo”, **Vsyo: A. Vvedenskiy**, Der. A. Gerasimova, Moskova, OGİ, 2013, s. 362.

⁸ A.e., s. 366.

⁹ Georg Gibian, “Preface”, **Russia’s Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery**, Çev. ve Ed. George Gibian, Ithaca ve Londra, Cornell University Press, 1971, s. s. VII-VIII.

¹⁰ A.e., s. VIII.

¹¹ A.e., s. VII.

Ardından 1980'lerin başında Mihail Meylah'ın¹² iki ciltlik Vvedenskiy derlemesi yayımlanır. Burada Meylah, Vvedenskiy'nin, Batı'nın on yıl ilerisinde olan *İvanovların Noel Ağacı* adlı oyununun, savaş sonrası absürd tiyatronun bir önsezişi olarak okunabileceğini ileri sürer.¹³ Böylece Meylah, *savaş öncesi absürd tiyatro* kavramını ortaya atar ve Vvedenskiy'nin eserini bu kategoriye sokar.

Bu yorumları Jan-Filipp Jakkar'ın 1995 tarihli *Daniil Harms ve Rus Avangardının Sonu* kitabındaki açıklamaları izler. Kitabın dördüncü bölümünde Jakkar da Druskin ile benzer bir şekilde Olga ve İsaak Revzin'in açıklamalarından yola çıkarak Harms'ın oyununu bu iletişim modeli üzerinden ele alır. Neticede *Yelizaveta Bam*'ı iletişimsizlik temasına oturtan Jakkar oyunu, İonesco'nun *Kel Şarkıcı*'sı ile karşılaştırarak iki oyun arasındaki benzerlikleri göstermeye çalışır.¹⁴ Yine bir sonraki başlıkta yazar, Harms'ın nesrinin kimi karakteristik özelliklerini, Beckett'in oyunları ile karşılaştırmalı bir incelemeye tabi tutar ve böylece Harms'ı doğrudan Batılı varoluşçu felsefeye ve absürd tiyatro geleneğine yaklaştırır.¹⁵

Neticede 1950'lerin ortalarından 2000'lere *Yelizaveta Bam* (1927) ve *İvanovların Noel Ağacı* (1938) oyunları üzerine yapılan bu vb. yorumlar, Kobrinskiy'nin *Yelizaveta Bam* özelinde söylediği gibi, oyunların hem Rus hem de yabancı edebiyat tarihi kitaplarında absürd tiyatronun klasik eserleri olarak sunulmasına sebep olur.¹⁶ Daha sonra göreceğimiz gibi, oyunları absürd tiyatro kriterlerine göre değerlendirmek, inceleyen açısından pek çok kolaylık sağlar; zira her iki oyunun da absürd tiyatro ile kesiştiği pek çok unsur vardır. Gelgelelim her ikisi de II. Dünya Savaşı'ndan önce SSCB'de yazılmış iki oyunu, tümüyle bu tarihten sonra Avrupa'da ortaya çıkmış bir tiyatro pratiğinin kavramlarıyla incelemek, yazıldıkları yer ve tarihsel koşullar

¹² Bu alıntı Rusça bir kaynaktan yapıldığı için yazarın adını dilimize Rusça orijinaline uygun olarak Mihail Meylah olarak çevirdik. Buna karşın yazarın, çalışmamızın ilerleyen sayfalarında geçecek olan Mikhail Meilakh ile aynı kişi olduğu; bu karışıklığın İngilizce çeviriden kaynaklandığı belirtilmelidir.

¹³ Mihail Meylah, "Çto takoye yest potets?", **Aleksandr İvanoviç Vvedenskiy: Sobraniye soçineniyi v dvuh tomah, Tom 2**, epub, Moskova, Gileya, 1993, s.y.

¹⁴ Jan-Filipp Jakkar, **Daniil Harms i konets Russkogo Avangarda**, Ed. V. N. Sajin, Sankt-Peterburg, Akademiçeskiy proyekt, 1995, s. 218-230.

¹⁵ **A.e.**, s. 230-237.

¹⁶ A. A. Kobrinskiy, "Glava vtoraya: OBERİU. Tri levıyh çasa", **Daniil Harms**, (Çevrimiçi) [A.A. Кобринский. «Даниил Хармс» :: Глава вторая. ОБЭРИУ. «Три левых часа» \(d-harms.ru\)](http://d-harms.ru), 15.10.2021.

düşünülünce, eserlerin özgün anlamlarını kaybetmeleri yönünde sakıncalar yaratmaz mı? Böyle bir yaklaşım, kişiye yeni yorumlama olanakları sunabilecek farklı türdeki eserleri, sırf bir türe benziyor diye onun boyunduruğu altına sokmak ve metni olası yeni anlamlara kapatmak tehlikesi taşımaz mı? Bu elbette oyunları absürd olarak kabul edemeyeceğimiz anlamına gelmez. Bu sebeple oyunları Rus absürd tiyatrosu başlığında ele almaktayız. Bütün bu soruların amacı, absürd tiyatronun oyunları değerlendirme aşamasında yukarıda saydığımız hususlarda yetersiz kalabileceğine dair bir farkındalık geliştirmek ve oyun incelemelerinin, bariz bir şekilde bilinene indirgenmesine karşı ne gibi yöntemlere başvurabileceğimize dair bir strateji geliştirmektir.

Yukarıda sayılan sebeplerde çalışmamızda biz, bir yandan eserlerin absürd olarak değerlendirilmesine sebep olan özelliklerini göstermeye çalışırken, diğer yandan absürd tiyatronun açıklamakta yetersiz kaldığı noktalarda, Harms ve Vvedensky henüz hayattayken, onların eserleriyle hemen hemen aynı toplumsal koşullarda ortaya çıkmış bir model olan Mihail Bahtin'in diyaloji kuramından yararlanacağız. Bununla birlikte zaman zaman yine Bahtin'in karnaval ve kronotop çalışmalarına başvuracağız. Bu sayede bir yandan Batı merkezli absürd tiyatro kuramı ile Bahtin'in diyaloji kuramının, eserlerin değerlendirilmesinde ne gibi farklar yaratacağına bakacak, öte yandan bu iki modelin, aralarında yaklaşık on yıl olsa da sosyo-politik açısından birbirinden çok farklı dönemlerde ortaya çıkan oyunlara yönelik, bütünsel bir bakış açısı geliştirmemizi sağlayıp sağlamayacağını araştıracağız.

Buna binaen çalışmamızın ana eksenini, çevirisine Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi'nin 2019 tarihli 29. sayısından ulaşılacak *Yelizaveta Bam* oyunu ile çevirisine bu tezin Ekler bölümünde yer vereceğimiz *İvanovların Noel Ağacı* oyunu oluşturur. Bununla birlikte Birinci Bölüm'de oyunların Batı merkezli absürd tiyatro ile ilişkisini tespit etmek için Martin Esslin'in kitabından yola çıkılarak absürd tiyatronun ayırt edici özellikleri ele alınacaktır. Ardından İkinci Bölüm'de Rus absürd tiyatrosunun oluşmasına zemin hazırlayan etmenler saptanacak ve Üçüncü Bölüm'de, çevirisi tarafıma ait olan iki eser, Daniil Harms ve Vvedenskiy'nin yaşamları ve Sovyetler Birliği'nin toplumsal koşulları da göz önünde bulundurularak

değerlendirilmeye çalışılacaktır. İlk bölümde absürd tiyatroyu anlamak için çıkış noktamız, kelimenin etimolojik kökeninin işaret ettiği iletişimsizlik olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MARTİN ESSLİN VE ABSÜRD TİYATRO

Türk Dil Kurumu'nun (TDK) Büyük Türkçe Sözlük'ünde kelime anlamı *saçma*¹⁷ olan *absürd*¹⁸ kelimesi, Türk diline Fransızca *absurde* kelimesinden geçer. Latince kelimeye *uzaklaşma*, *dışına çıkma* anlamı veren *ab-* ön eki ile *donuk*, *sağır*, *dilsiz* anlamlarına gelen *surdus* kelimelerinin birleşiminden oluşan kelime, burada *uyumdan yoksun*, *uyumsuz* anlamlarının yanında mecazi olarak *uygunsuz*, *aptalca*, *saçma sapan*, *anlamsız* anlamlarında da kullanılır ve 1550'lerde *açıkça mantıksız* olanı ifade edecek şekilde Fransızcaya geçer.¹⁹

Kelimenin karşıladığı anlamın tarihsel süreçteki değişimi, bize absürd olanla ilgili ipuçları verir. Etimolojik kökenine bakılır bakılmaz absürdü, dil ile ilişkisi ve iletişim ile ilgili bir bozukluktan kaynaklandığı görülür. Peki, kastedilen gerçekten sağırlık ve dilsizlik gibi somut göstergeleri olan bir iletişimsizlik biçimi midir; yoksa aynı dili konuşmayan iki veya daha fazla kişinin birbirini anlamamasından mı kaynaklanır?

Etimolojik kökeni göz önünde bulundurularak terimin, geçmişte işitme-konuşma engellilerin veya konuşma zorluğu çekenlerin yaşadığı iletişim problemlerine gönderme yapacak şekilde kullanılmış olabileceği ileri sürülebilir. Ancak kelimenin karşıladığı anlamın tarihsel süreçteki değişimi göz önünde bulundurularak kelimenin, zamanla gerçek anlamını kaybederek birbirini anlamayan kişi veya gruplarca, anlaşıl(a)mayan niteleyecek (belki de ötekileştirecek) şekilde değiştiği söylenebilir. Dile dayalı bu ötekileştirme, öznenin ve toplumun inşasının bir parçası olarak eskiden beri var olan ve edebiyat ile tiyatrodan örneklerine sıklıkla rastladığımız bir durumdur.

¹⁷ “Absürt”, **TDK** **Büyük Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=1126, 10 Şubat 2019.

¹⁸ TDK Büyük Türkçe Sözlük'te kelime, absürt şeklinde geçer. Ancak çalışmamızdaki diğer atıflarla tutarlılık sağlamak adına kelimenin metin boyunca absürd şeklinde yazıldığı belirtilmelidir.

¹⁹ “Absurd”, **Online Etymology Dictionary**, (Çevrimiçi) [absurd | Origin and meaning of absurd by Online Etymology Dictionary \(etymonline.com\)](https://www.etymonline.com/absurd), 5 Mayıs 2021.

Bu açıdan dil, farklı dillerin konuşulduğu ülkelerin / etnik grupların üyelerini birbirine yabancı kıldığı gibi, sınıflı toplumlarda *üst* tabaka ile *alt* tabaka arasındaki iletişimde de kopukluklara sebep olur. Böylece dilsel farklar neticesinde anlaşılamamak karşılıklı bir iletişim probleminden kaynaklansa bile, bir grubun üyelerinin diğer grubun dilini veya konuşma biçimini yaftalamasına sebep olur ve o gruba gerçekçi olmayan bir üstünlük kurma imkânı tanır.²⁰

Buradan yola çıkılarak *absürdün* günümüzde kazandığı anlamın *anlamsız bulunan* ile ilişkili olduğu söylenebilir. Dolayısıyla günümüzde herhangi bir şeyi absürd diye nitelemek, o şeyin *anlamsız, uyumsuz* bir şey olduğuna işaret eder. İşte absürd tiyatro da tam da bunu mesele edindiği ve meseleyi biçimsel açıdan görünür kılınacak şekilde inşa ettiği için bu ismi alır.

Absürd tiyatro terimini çağdaş tiyatroya kazandıran kişi olan Martin Esslin, aynı ismi taşıyan kitabında başlıca absürd tiyatro yazarlarının²¹ eserlerinden yola çıkarak absürd

²⁰Aynı durum, dilimize Fransızcadan geçen bir başka kelime olan **barbar** kelimesinin zaman içinde geçirdiği anlamsal değişimde de gözlemlenebilir. TDK Güncel Türkçe Sözlük'te uygarlaşmamış (kavim, topluluk); kaba saba, ilkel; kaba ve kırıcı gibi anlamları bulunan barbar kelimesi, dilimize Fransızca **barbare** kelimesinden geçer. Bkz. "Barbar", **TDK Güncel Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c602d3d6f7d24.03144533, 10 Şubat 2019. Yine TDK Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü'nde bu kelimenin, gürültücü, patırtıcı; palavracı; sert, haşın; atak; yabancı; bir kimsenin aleyhinde bulunan, kötülük yapan; gelişigüzel, saygısızca konuşan gibi anlamları olduğu görülür. Bkz. "Barbar", **TDK Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas&kategori1=derlay&kelime1=barbar, 10 Şubat 2019.

Aynı kelime, TDK Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü'nde ise "*Greklerle Romalıların, kendi kültür çevreleri dışında kalan budunlar için kullandıkları terim.*" şeklinde açıklanır. Bkz. "Barbar", **TDK Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c602cefa23c3.16920644, 10 Şubat 2019. Etimolojik kökenine bakıldığında kelimenin Eski Yunancada yabancı bir dil konuşan kişilerin seslerini ifade etmek için kullanılan bir yansıma sözcükten (bar) türeyerek **barbaros** şeklini aldığı, daha sonra **basbarus** şeklinde Latinceye geçerek yabancıyı, garip olanı tanımlamak için kullanıldığı, oradan da **barbarin** şeklinde Eski Fransızcaya geçerek Berberileri, Suriye kabilelerini, paganları nitelemek için kullanıldığı görülür. Bkz. "Barbarian", **Online Etymology Dictionary**, (Çevrimiçi) <http://www.etymonline.com>, 5 Mayıs 2021. Etimolojik kökeninin de gösterdiği üzere barbar kelimesi geçmişte, bugün zihinlerimizde canlanan vahşi anlamının ötesinde, aynı dili konuşmadığı için anlaşılabilen yabancıyı niteler. Kelimenin bugün ifade ettiği anlamsa, anlaşılabilen bu yabancıya kültürel kodlarını *ben* inşasında **öteki** olarak kullanan medeniyetlerin ürünüdür.

²¹Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genet ve Herold Pinter kitapta bahsi geçen başlıca yazarlardır. Jean Tardieu, Boris Vian, Dino Buzzati, Ezio D'errico, Manuel De Pedrolo, Fernando Arrabal, Max Frisch Wolfgang Hildesheimer, Günter Grass, Robert Pinget, Norman Frederick Simpson, Edward Albee, Jack Gelber, Arthur L. Kopit, Slawomir Mrozek, Tadeusz Rozewicz, Vaclav

tiyatronun ayırt edici niteliklerini ortaya koyar. Bu esere göre absürd tiyatro, kökleri çok daha eskilere uzanmakla birlikte, II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru ortaya çıkar.²² Buna dayanarak absürd tiyatronun bir savaş sonrası mahsulü olduğu söylenebilir. Ancak insanlık tarihini bir savaşlar tarihi olarak ele alırsak, bu savaşı diğerlerinden ayıran bir etken olması gerektiği hemen göze çarpar. Bu sebeple bu savaşı diğerlerinden ayıran belli başlı özellikleri anlamak adına Avrupa medeniyetinin gelişiminde belirleyici rol oynayan birtakım olaylara kısaca göz atmak, absürd tiyatronun savaş sonrası mahsulü olmasının ne anlama geldiğini anlamak açısından yararlı olacaktır.

1.1. Absürd Tiyatronun Gelişimine Zemin Hazırlayan Etmenler

Yaklaşık bin yıl kilisenin kısılcığında kalan Avrupa için Kopernik, karanlık çağın bitişi ve bilimsel devrimin başlangıcıdır. XVI. yüzyılın ortalarına doğru Kopernik tarafından *Güneş merkezli evren teorisinin*²³ ortaya atılmasıyla birlikte, Dünya-merkezli evren teorisi sarsılır. Bu, o güne kadar bilimsel bir veriye dayanmadan kabul gören kimi düşüncelerin, bilimin lehinde sorgulanmaya başlaması demektir. Bundan yaklaşık bir asır önce İtalya'da ortaya çıkan Rönesans ile Orta Çağ'ın din merkezli düşünce biçiminin yerini, insan merkezli bir düşünce biçimine bırakması da bu durumu kolaylaştırır. Rönesans'la birlikte Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu düşüncesi ile sanatı tekrar önem kazanır. Rönesans'a adını veren de budur: *Yeniden doğuş*.²⁴

Havel ise kitapta incelenen diğer isimlerdir. Detaylı bilgi için bkz. Martin Esslin, **Absürd Tiyatro**, Çev. Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

²² Absürd Tiyatro kitabına göre Beckett en önemli oyunlarını 1945'i izleyen yıllarda yazar ve bu eserler ilk kez 1950'lerde basılır. Adamov, II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru tiyatro eseri yazmaya başlar. Ionesco 1948-1949 yılları arasında, İngilizce öğrenmeye çalışırken ilk tiyatro oyununu yazar. Genet'nin yazdığı ikinci oyun -sahnelenen ilk oyunu- Hizmetçiler, ilk kez 1947 yılında sahnelenir. Harold Pinter ilk kez 1957'de oyun yazmaya başlar. Martin Esslin, **Absürd Tiyatro**, Çev. Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s. 35, 83, 112-113, 168, 184.

²³ Nicolaus Copernicus, **Göksel Kürelerin Devinimleri Üzerine**, Çev. C. Cengiz Çevik, İstanbul Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

²⁴ Rönesans'ta Klasik Dönem kültürünün yeniden doğuşu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Jacob Burckhardt, **İtalya'da Rönesans Kültürü I**, Çev. Sıtkı Baykal, y.y., Devlet Kitapları, 1974, s. 267-428

Kendini bilhassa resim ve mimaride gösteren Rönesans'a yön veren felsefi düşünce hümanizmdir.

“Akıllı insan varlığını tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ahlaki gelişiminin, rasyonel ve anlamlı bir biçimde, doğaüstü alana hiç başvurmada, doğal yoldan gerçekleştirebileceğini belirten, ve bu çerçeve içinde, insanın doğallığını, özgürlüğünü ve etkinliğini ön plana çıkartan felsefi akım.”²⁵

Kısaca yukarıdaki şekilde açıklayabileceğimiz hümanizmin Avrupalı yazar ve düşünürlerce benimsenmesiyle insan menfaatini temel alan kimi hareketler görülmeye başlar. Martin Luther'in Tanrı'yla insanın arasına bir aracının giremeyeceğini öne sürerek Katolik Kilisesi'nin yozlaşmış geleneklerine karşı çıkışı bunlardan biridir. *Doksan Beş Tez*²⁶ ile başlayan Reform hareketi sonucunda kilisenin Avrupa insanı üzerindeki bağlayıcılığı iyiden iyiye önem kaybeder. Aklın ve insan değerinin ön plana çıkması, Avrupa insanını kendi üzerine düşünmeye sevk eder. İnsan nedir? Varoluş sebebi nedir? Kral neden kraldır, yetkisi nereden gelir? Soylular ve halk arasındaki farkın kaynağı nedir? O güne dek bu ve buna benzer soruların cevapları, din ve kral ile ailesinin menfaatlerini koruyan yasalardan gelirken bilim ve sanayide yaşanan gelişmeler, insanları farklı cevaplar aramaya iter. Böylece Avrupa'da, sonunda parlamentonun yetkilerinin genişletilip kralın yetkilerinin kısıtlandığı 1688 İngiliz Devrimi²⁷ veya monarşinin yerle bir edilerek egemenliğin halka geçtiği 1789 Fransız Devrimi gibi hareketler baş gösterir. Fransız İhtilali'nin ardından ayyuka çıkan özgürlük ve milliyetçilik hareketleri, bütün dünyayı etkisi altına alır ve çok uluslu devletlerde büyük halk hareketlerine sebep olur. Bunun yanı sıra Sanayi Devrimi hasebiyle makineleşme gittikçe ivme kazanır ve silah sanayii önemli ölçüde gelişir. XIX. yüzyıla gelindiğinde, insan eliyle üretimin yerini makineye bırakmasıyla ham

²⁵ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 3. bs., İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999, s. 431.

²⁶ Latince dilimize çevrilen çalışmanın orijinal adı XCV Theses'tir. Konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Martin Luther, **Doksan Beş Tez**, Çev. C. Cengiz Çevik, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

²⁷ Sonuçları parlamentonun yetkilerinin genişletilmesi yönünde olsa da bu devrimin mezhep çatışması temeline dayandığı unutulmamalıdır. 1688 İngiliz Devrimi'ne zemin hazırlayan etmenler ve devrimin sonuçları ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Christopher Hill, **İngiltere'de Devrim Çağı: 1603-1714**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 243-380

madde kaynakları her zamankinden önemli hale gelir. Bu sebeple zenginliğini sömürgeleştirdiği ülkelere borçlu olan emperyalist Avrupa devletleri için bu topraklar üzerindeki hakimiyetlerini korumak ve arttırmak büyük önem arz eder. İmparatorlukların yerini ulus devletlere bırakmaya başladığı XX. yüzyıl başı bu çaba doruk noktasına ulaşır. Gelgelelim bu süreçte Avrupalı devletlerin ekonomik çıkarlarının birbiriyle çatışmaması olanaksızdır. Böylece tarihler 1914'ü gösterdiğinde bütün dünyayı etkisi altına alan ilk küresel savaş, I. Dünya Savaşı başlar.

Sınırların ve güç dengelerinin topyekûn değiştiği savaşın bilançosu ağır olur. İtilaf Devletleri'nden 4,8 milyon kişinin ölüp 12 milyon kişinin yaralandığı savaşta, İttifak Devletleri'nden 3,1 milyon kişi ölüp 8,4 milyon kişi yaralanır.²⁸ Bu sırada grip dışındaki sebeplerle ölen sivillerin sayısı ise 6,6 milyondur.²⁹ Toplam 14,5 milyon kişinin hayatını kaybettiği savaşın ardından uluslararası problemlerin barışçıl yollarla çözülebilmesini sağlamak adına çeşitli girişimlerde bulunulur. Wilson İlkeleri'nin sunulması ve Milletler Cemiyeti'nin kurulması bu girişimlerden bazılarıdır. Gelgelelim barış anlaşmalarının, daha ziyade kazanan taraf olan İtilaf Devletleri'nin çıkarlarına uygun bir şekilde yapılması ve İttifak Devletleri'ne -özellikle de Almanya'ya- ağır ekonomik yaptırımlar uygulanması bu girişimleri bir dereceye kadar etkili kılar. Böylece ilk dünya savaşından yaklaşık yirmi yıl sonra hem bunların hem de giderek daha fazla taraftar toplayan milliyetçi hareketlerin bir sonucu olarak II. Dünya Savaşı başlar.

1939'da Almanya'nın Polonya'yı işgaliyle başladığı kabul edilen II. Dünya Savaşı, bütün dünya için dengelerin geri dönülmez bir biçimde değiştiği bir dönüm noktasıdır. Üstelik bu defa bilanço çok daha ağırdır. Japonya'da etkileri hala süren atom bombası, ilk kez bu savaşta kullanılır. Nazilerin uyguladığı işkencelerin gün yüzüne çıkmasıyla bugün hala bazı ülkelere tazminat ödeyen Almanya, her geçen gün yeni taleplerle karşı karşıya kalır. Yalnızca askerlerin değil, şehirlerin ve sivil halkın da hedef alındığı savaşta, hava ve denizaltı bombardımanlarıyla göz göre göre toplu katliamlar yapılır. Avrupa'dan 14 milyon, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ndense (SSCB) 20

²⁸ Ian Westwell, **I. Dünya Savaşı-Resimli Harp Tarihi**, Çev. Oktay Etiman, y.y., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s. 250

²⁹ A.e.

milyonun üzerinde insanın hayatını kaybettiği³⁰ II. Dünya Savaşı'nda, atom bombaları sebebiyle ilk anda hayatını kaybedenlerin sayısı ise 151 bindir.³¹

Bu dehşetengiz savaş bize, Avrupa'da absürd tiyatronun ortaya çıkışının, II. Dünya Savaşı'nın son yıllarına isabet etmesinin bir tesadüften ibaret olmadığını anırtır. Henüz I. Dünya Savaşı'nın yaraları sarılmamışken, sonuçları ilkinden daha ağır olan ikinci bir savaşla karşı karşıya kalmak toplumda büyük hayal kırıklığı yaratır. Görünen o ki tüm dünya, elindeki bütün imkanları savaş için ortaya dökmüştür. Yeni bir dünyaya kapı aralayan bilimsel devrim sonrasında bilimin geldiği son nokta, Japonya'yı yerle bir eden atom bombası ve öjenik³² çalışmalarıdır. Bir yandan bütün dünyada insanların doğuştan eşit ve özgür olduğu nutukları atılırken diğer yandan yurttaşlık ve milliyetçilik söylemleri öyle ivmeli bir yükseliş kazanır ki bütün Avrupa'da faşist hükümetler söz sahibi olur. Hitler Avrupa'da ilerledikçe her yaştan ve biyolojik cinsiyetten insan, mensubu olduğu milliyet veya din gerekçesiyle ölüme mahkûm edilir. İnsan hayatı o denli değersiz bir hal alır ki Yahudi, Çingene, eşcinsel veya engelli olmak, gaz odalarına atılıp fırınlarda yakılmak için geçerli bir sebep sayılır. Bununla da kalınmaz üstelik. Bütün Avrupa'ya yayılan bu çılgınlık, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen pek çok felsefi ve psikolojik görüşle meşrulaştırılmaya çalışılır. Bazen Nietzsche'nin *üst insan* öğretisi çarpıtılarak, bazense Freud'un benlik oluşumu ve gelişimiyle ilgili teorileri alt üst edilerek özellikle Nazizm'i destekleyecek savlara dönüştürülür.

³⁰ J. M. Roberts, **Avrupa Tarihi**, Çev. Fethi Aytuna, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2015, s. 679

³¹ Sander'in aktardığına göre -yaralanmaların, yanıkların ve sonradan radyasyonun etkisiyle lösemiden vefat edenlerin sayısı dahil edilmeden- 6 Ağustos'ta Hiroşima'ya atılan ilk atom bombası sebebiyle ilk anda hayatını kaybedenlerin sayısı 71 bindir. Bundan üç gün sonra, 9 Ağustos'ta Nagasaki'ye atılan ikinci atom bombası ise 80 bin kişinin hayatına mal olur ve Japonya, bu korkunç tablo karşısında daha fazla dayanamayarak 14 Ağustos 1945'te kayıtsız şartsız teslimi kabul eder. Bkz. Oral Sander, **Siyasi Tarih:1918-1994**, 5. bsk., Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1996, s. 168-169

³² TDK Büyük Türkçe Sözlük'te *insan popülasyonlarında kalıtsal karakterlerin geliştirilmesi ve sosyal kontrolü amaçlayan felsefe* olarak geçen öjenik, Yunanca "eu" (iyi) ve "genos" (doğum) kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşur. "Öjenik", **TDK Büyük Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c87ab04309605.89512706, 12 Mart 2019. Özellikle Nazi Almanyası'nda bu akımdan yola çıkılarak insandaki sağlıksız genlerin ayıklanarak daha zeki, sağlıklı, "üstün" nesillerin yetişmesini amaçlayan çalışmalara ağırlık verilir.

Tanrı'nın ölümünün ilan edildiği,³³ bilinçdışının keşfiyle görünenin ardındaki görünmeyen, görünenden fazlasını ifade ettiğinin anlaşıldığı ve aslında insana her zamankinden fazla anlam biçildiği bir dönemde yaşanan tüm bu çılgınlıklar, insanları varoluşun anlamını sorgulamaya iter. Yazar da çağın bir insanı olduğuna ve her eser, yazarının yaşadığı çağa, dünya görüşüne ve düşlem yeteneğine göre şekillendiğine göre, yazın alanının bütün bunlardan etkilenmemesi olanaksızdır. Böylece hem felsefede hem edebiyatta hem de tiyatrodan II. Dünya Savaşı'nın yarattığı hayal kırıklığı ile anlamsızlık hissinden beslenen kimi eserler görülmeye başlanır. Tiyatro alanında bu boşluğu dolduranlar, varoluşçu tiyatro ile absürd tiyatro yazarlarıdır. Her iki tiyatro da hemen hemen aynı temalardan yararlanmasına rağmen absürd tiyatroyu varoluşçu tiyatrodan ayıran bazı temel özellikler vardır. Absürd tiyatroya geçmeden önce varoluşçu tiyatroya şöyle bir göz atmak, konumuzun daha net bir şekilde anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

1.2. Varoluşçuluk ve Varoluşçu Tiyatro

1.2.1. Varoluşçuluk

Walter Kaufmann varoluşçuluğun kalbini, *“herhangi bir düşünce okuluna ait olmayı reddetme, herhangi bir inanç bütünü ve bilhassa sistemlerin yeterliliğini yadsıma ve yaşamdan uzak, akademik ve yüzeysel geleneksel felsefeden belirgin bir memnuniyetsizlik”*³⁴ olarak özetler. Yazarın varoluşçuluğu sınırları kesin olarak çizilmiş bir tanımlamaya girişmeden açıklaması, günümüzde varoluşçu diye nitelenen çok sayıdaki düşünürün meseleye yaklaşımlarındaki farklılıktan ve bazılarının, varoluşçu olduğunu kabul dahi etmeyişiinden³⁵ kaynaklanır. Dolayısıyla belli bir okula

³³ Friedrich Nietzsche, **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev. Lütfi Yarbaş, İzmir, İlya İzmir Yayınevi, 2013, s. 6.

³⁴ Walter Kaufmann, **Existentialism from Dostoevsky to Sartre**, 12. bsk, New York, Meridian Books, 1960, s. 12.

³⁵ Alasdair MacIntyre, **Varoluşçuluk**, Çev. Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2001, s. 9.

mensup kişilerin eserlerinden oluşan sistemli bir bütünlük değildir söz konusu olan. Jean Wahl'ın deyişiyle “belli bir iklimi[n] ve ortak hava[nın]”³⁶ yansımalarıdır.

Bu durum, pek tabii, birçok farklı varoluşçuluk tanımı yapılmasına sebep olur. Öyle ki varoluşçuluk “Weil’e göre bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunalı, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm, Benda’ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie’ye göre saçmalık felsefesidir.”³⁷ Bununla birlikte kavramı ilk kullanan isim Soren Kierkegaard’dır (1813-1855).³⁸ Yine de Emmanuel Mounier gibi kimi isimler varoluşçuluğun köklerini Sokrates’e, Stoacılara, St. Augustin ile St. Bernard’a değin götürür.³⁹

Varoluşçuluğu, bütün varoluşçuları kapsayacak şekilde açıklamayı engelleyen unsurlardan bir diğeri, varoluşçuların tanrı meselesine yaklaşımlarıdır. Bu açıdan varoluşçuluğun ikiye ayrıldığı söylenebilir. Soren Kierkegaard, Karl Barth, Karl Jaspers, Max Scheler, Henri Bergson, Solovyev gibi isimler varoluşçuluğun ilk kolu olan Hristiyan varoluşçuları oluşturur. Diğer grup ise içinde Heidegger’i, Sartre’ı, Camus’yü sayabileceğimiz tanrıtanımaz varoluşçulardır. Bununla birlikte Sartre’ın varoluşçuluğa yöneltilen eleştirileri savuşturmak için akımı sahiplenerek belli başlı ilkeler ortaya koymasından sonra tanrıtanımaz varoluşçuluğun, Hristiyan varoluşçuluktan daha popüler hale geldiği söylenebilir.

Varoluşçuluğun felsefi ve edebi bir akım olarak önem kazanması ise XX. yüzyılın ilk yarısına rastlar. Zira varoluşçuluk denince akla ilk gelen isimler olan Sartre’ın, Heidegger’in ve Jaspers’in eserleri, 1920’lerin sonlarında çıkmaya başlar. Akımın edebi açıdan önem kazanması ise 1930’lara denk gelir ve akım II. Dünya Savaşı sonrasına kadar popülerliğini korur.

³⁶ Aktaran Asım Bezirci, “Önsöz”, **Varoluşçuluk: Existentialisme**, Çev. Asım Bezirci, 8. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1985, s. 9.

³⁷ **A.e.**, s. 7.

³⁸ Ahmet Bozkurt, **Varlık Tutulması: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 23.

³⁹ Bezirci, **a.g.e.**, s. 12.

Yukarıda bahsedildiği üzere varoluşçuluğu tek bir yaklaşım çerçevesinde ele alamamak da akımı diğerlerinden ayıran belli başlı birtakım ortak özellikler vardır. Bu özellikler şu şekilde sıralanabilir:

“1. İnsanın temel ilgi konusu oluşu (...), 2. İnsanın somut bir özne ve birey olarak görülmesi (...), 3. Varoluşun özden önce gelmesi (...), 4. Hakikat özneliktir (...), 5. Aktörün bakış açısından felsefe yapmak (...).”⁴⁰

İlk ilke Heidegger’de, tam da bu bölümün başında Kaufmann’dan alıntılanmış geleneksel felsefeyi yadsıma eğilimiyle ilişkili olarak ortaya çıkar. Heidegger *Varlık ve Zaman*’da *varlığın*, o ana kadarki incelemelerin aksine *var olan* ile bir olmadığını açıklar ve varlığın anlamına ilişkin cevap bulabilmek için, bilişsel arayış olarak nitelediği *soru sorma* yöntemine başvurur. Ona göre sorunun *sorulana* varlıktır; bu varlıksa, varolan-şeyi varolan-şey olarak belirleyendir.⁴¹ Yine varlığın, varolan-şeyin varlığı demek olması ölçüsünde, varolan-şeyin kendisi kendini varlık-sorusunda *sorgulanan* olarak gösterir.⁴² Öyleyse varlık sorusunun geliştirilmesi, varolan-şeyin, yani soranın, kendi varlığında saydam kılınması demektir.⁴³ Dolayısıyla “*oradaki-varlık karakterindeki varolan-şey varlık-sorusunun kendisi ile bir ilişki (...) içindedir (...) [ve] varlık-sorusunda sorgulanacak birincil şey olarak işlev görececek örnek varolan-şey sunulmuş [olur]*.”⁴⁴ Böylece Heidegger, varlık-olarak varlığın anlamına ilişkin araştırmasında insandan yola çıkarak insanı meselenin merkezine yerleştirmiş olur.

İkinci ilke, varoluşçuluğun bireyi, bütünün bir parçası olarak ele alıp tümel içinde eriten nesneleştirici sistemlere karşıt olduğunun ifadesidir. Varoluşçulukta insana öznel ve bireysel yaklaşım esastır. İnsan somut olarak dünyada yer alandır, varolan-şeydir, orada-varlıktır, olandır. Kierkegaard insanın biricikliğini, *olmamaktan olmaya*

⁴⁰Hakan Gündoğdu, “Varoluşçu Felsefedeki Bazı Ortak Özellikler”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, C. VII, No:4, Ağustos 2007, s. 99-125.

⁴¹Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2004, s.25.

⁴²A.e., s. 26.

⁴³A.e., s. 26-27.

⁴⁴A.e., s. 28.

geçen (yani hakikatin bilgisinden yoksunken hakikati elde eden) kişinin yaşadığı deneyimi, bir doğuma -ama yeniden doğuma- benzeterek ifade eder:

“(...) Kişi bununla [(yani hakikatin bilgisini elde ederek)] tıpkı doğumdaki gibi bir kez daha dünyaya gelir; içine doğduğu dünya hakkında bu dünyanın meskûn bir yer olup olmadığı, içinde başka insanların olup olmadığı hakkında henüz hiçbir şey bilmeyen yalnız bir bireydir; çünkü topluca vaftiz edilebiliriz ama asla topluca yeniden doğamayız.”⁴⁵

Yine *Kaygı Kavramı*’nın ilk bölümünde Kierkegaard, Adem’in düşüşü ile mevrus günah arasındaki kavramsal muğlaklığın temelinde, Adem’in hayali bir şekilde tarih dışı bırakılışından kaynaklandığını iddia eder.⁴⁶ Oysa “*insan, kendisi ve aynı zamanda türü açısından bir individuum’dur, türün tamamı bireyden pay alır, birey de türün tamamından.*”⁴⁷ Dolayısıyla “*Âdem, insan türünden varoluşsal olarak farklı değildir (...) O kendi ve insan türünün kendisidir: Adem’i açıklayan her şey insan türünü de açıklayacaktır, insan türünü açıklayan her şey de Âdem’i...*”⁴⁸

Üçüncü ilke, Sartre’ın *Varoluşçuluk İnsancılıktır* adlı savunmasında ortaya koyduğu, tanrıtanımaz varoluşçuluk için geçerli olan; ancak bütün varoluşçularca kabul edilmeyen ya da farklı şekillerde ele alınan⁴⁹ bir ilkedir. Sartre’a göre varoluş, özden önce gelir. Bu, XVII. ve XVIII. yüzyıl filozoflarınca savunulan insanda bir *insan doğası vardır* anlayışına bir karşı çıkış anlamına gelir.⁵⁰ Bu anlayışın aksine Sartre’a göre ilkin insan vardır. İnsan dünyaya gelir, var olur; ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır.⁵¹ Yani insan değişmez bir varlık değildir, kendi kendini inşa eder. İnsanın tanımlanıp belirlenmesindeki en büyük etken kendisidir, kendi eylemleridir,

⁴⁵ Soren Kierkegaard, *Felsefe Parçaları ya da Bir Parça Felsefe*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 12.

⁴⁶ Soren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, Çev. Türker Armaner, 7. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 20-21.

⁴⁷ *A.e.*, s. 21.

⁴⁸ *A.e.*, s. 22.

⁴⁹ Detaylı bilgi için bkz. Gündoğdu, *a.g.e.*, s. 105-112.

⁵⁰ Jean Paul Sartre, *Varoluşçuluk: Existentialisme*, Çev. Asım Bezirci, 8. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1985, s. 61-63.

⁵¹ *A.e.*, s. 63.

seçimleridir. İnsan bu seçimleri yaparken özgürdür. Bu sebeple kendi edimleri ile tanımlanan insan, kendinden, seçimlerinden bütünüyle sorumludur.

Dördüncü ilke, yine klasik felsefi anlayışın indirgeyciliğine bir karşı çıkış niteliği taşır. Zira varoluşçuluk felsefenin, varlık ve tümeller gibi konularla uğraşıp, nesnelliği araması yerine, korkuyu, yabancılaşmayı, hiçlik duygusunu, insanlık halini ele alıp, öznelliğe yönelmesi gerektiğini; hakikatin tümüyle öznel olup, hiçbir soyutlamanın bireysel varoluşun gerçekliğini kavrayamayacağını iddia eder.⁵²

Son ilke, ilk dört ilkenin sonucu gibi anlaşılabilir. Varoluşçulara göre hakikat öznellik olduğu için klasik felsefenin indirgeyici bir gözlem nesnesi olarak varlığa yönelen sistematik bakış açısı varoluşçular için geçerliliğini yitirir. Onlara göre felsefe de kişinin deneyiminden yola çıkmalıdır: *“Felsefe varoluşsal bir deneyimden kaynaklandığına göre, o, artık, geleneksel felsefedeki gibi ‘gözlemcinin’ (spectator) bakış açısından değil, aktörün bakış açısından yapılmalıdır.”*⁵³ Aktörün bakış açısından felsefe yapmaksa şu şekilde açıklanabilir:

*“(...) [H]er şeyden önce filozofun ele aldığı problemin, filzofa dışarıdan sunulan ve açıklanması istenen bir problem değil ama özgür biri olarak filzofun kendi yaşam deneyiminden doğan bir problem olması (...), ikinci olarak, problem[in] bir insan olması bakımından filzof için hayati önem taşıma[sı],⁵⁴ üçüncü olarak, filzof problemi çözmeye çalışırken onu kendini bir tarafa bırakan ve içinde bireyin önemini yitirdiği bir bakış açısından çözmeye çalışmama[sı.]”*⁵⁵

Yukarıdaki ilkelerden de anlaşılacağı üzere varoluşçuluğun ayırt edici özelliği, insanı birey olarak öznelliği içinde ele alışı ve onu araştırmanın merkezi konumuna oturtmasıdır. Dolayısıyla varoluşçulukta insanın duyguları, düşünceleri, yaşantısı, varlık araştırmasının ana eksenini oluşturduğu için önem kazanır. Bunun için varoluşçular, yalnız kuramsal yazılar kaleme almakla yetinmezler. Zira düşüncelerini daha anlaşılır kılmak için çeşitli koşul ve durumlar içindeki bireyi göstermeleri gerekir.

⁵² Cevizci, **a.g.e.**, s. 890.

⁵³ Nino Langiulli'den aktaran Gündoğdu, **a.g.e.**, s. 123.

⁵⁴ S. J. Frederick Copleston'dan aktaran Gündoğdu, **a.g.e.**, s. 124.

⁵⁵ **A.e.**

Bunun içinse sık sık edebi eserlere, tiyatro eserlerine, edebiyat ve tiyatro incelemelerine başvururlar. Bu da aslında, bir eseri içerik açısından değerlendirirken onun varoluşçuluk kategorisinde olup olmadığını saptamamızı sağlayan birtakım temaları ortaya çıkarır. Bu temalar bunaltı, yabancılaşma, yalnızlık, terk edilmişlik, dünyaya fırlatılmışlık veya düşüş, güvensizlik, iletişimsizlik, suç, kaygı, saçma, ölüm, vb. şeklinde sıralanabilir. Bu bakımdan varoluşçu kurgu yazın, absürd tiyatro ile neredeyse aynı temaları kullanır. Gelgelelim varoluşçuluğa göre, bu temaların hemen hepsine hâkim olan kötümser hava, kişiyi eylemsizliğe, karamsarlığa, kendi içine kapanmaya sürüklememelidir. Marksistlerin varoluşçuluk eleştirisi, tam da bu noktaya kenetlenir. Onlara göre varoluşçuluk, kötü dünya, kötüye meyilli, toplumdan uzak insan tasviriyle kişiyi karamsarlığa, eylemsizliğe sürükler. Bu eleştiriye Sartre, *Varoluşçuluk İnsancılıktır* adlı konuşmasında cevap verir.

Daha önce de belirttiğimiz üzere Sartre’a göre varoluş özden önce gelir. Herhangi bir tanrı veya a priori bir insan doğası olmadığı için insan her şeyi yapma özgürlüğüne sahiptir. “*Bu demektir ki insan, kendi başına bırakılmıştır*”⁵⁶ ve kendini, özgür seçimleri vasıtasıyla inşa eder. Yine de bu, edimleriyle kendi özünü oluşturan insanın yalnızca kendinden sorumlu olduğu anlamına gelmez. İnsan bir edimde bulunurken, yani kendini seçerken, aslında başkalarını da seçmiş olur. İşte bunaltı, tam bu noktada ortaya çıkar. Sartre’a göre bunaltı, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişinin yaşadığı sorumluluk duygusundan kaynaklanır.⁵⁷ Bu bunaltıya umutsuzluk da eşlik edebilir ama umutsuzluk, gerçekleşmesine mâni olamadığımız ihtimaller karşısındaki durumumuzu imlediğinden, bir umuda kapılmadan işe koyulmak esastır.⁵⁸ Bununla birlikte Sartre’a göre, insanın bu duygu durumundan kurtulmasının bir yolu vardır. Düşününürün *varoluşçu insancılık* adını verdiği bu anlayışa göre insan ancak kendi dışında bir amaca yönelerek varlığını gerçekleştirebilir; ancak şu kurtuluş ya da bu iş için çalışmakla, yani eylemle kendini insancıl bir varlık olarak kurabilir.⁵⁹

⁵⁶ Sartre, **a.g.e.**, s. 71.

⁵⁷ **A.e.**, s. 67.

⁵⁸ **A.e.**, s. 78.

⁵⁹ **A.e.**, s. 99.

Yukarıda Sartre özelinde kısaca gösterilmeye çalışıldığı gibi varoluşçuluk, insanın dünyadaki durumuna kötücül bir perspektiften yaklaşır. Ancak ona bu durumdan kurtulması için türlü çıkış noktaları önerir. Kişiyi bu çıkış yoluna götürecek unsur, kiminde özgürlükken kiminde kaygıdır; ancak ne olursa olsun insanın kendini gerçekleştirmesinin bir yolu vardır. Varoluşçu tiyatrodaki bu çıkış yolu, insanı bir yıkıma sürükleyebilir veya vurgulanır. Oysa varoluşçu tiyatrodan farklı olarak absürd tiyatro böyle bir çıkış yolu sunmaz. Aksine insanın bir kısır döngüde olduğunu, ne kadar çabalarsa çabalasın içinde bulunduğu durumdan kurtulamayacağını altı çizilir. Dolayısıyla yukarıda sayılan temalar, varoluşçu tiyatrodaki kişinin kendini gerçekleştirmesi yolunda bir farkındalık kazanması açısından etkin rol oynarken absürd tiyatrodaki bunlar, kişinin içine düştüğü ve çatışma halinde olduğu dünyada zaman geçirmesine, belli bir kabullenmişlik içinde hayatını sürdürmesine sebep olur. Bununla birlikte iki tiyatro anlayışına daha yakından bakıldığında, aradaki tek farkın bu olmadığı görülür.

Absürd tiyatrodaki aksine varoluşçu tiyatro, insanın içinde bulunduğu durumun saçmalığını betimlerken klasik dramatik yapıyı kullanır. Dolayısıyla içerik açısından benzer temalardan yola çıkan absürd tiyatro ile varoluşçu tiyatroyu birbirinden keskin ayıran özellik, bu biçimsel farktır. Öyleyse aradaki farkın anlaşılması adına varoluşçu tiyatroya daha yakından bakmak, absürd tiyatroyu daha net anlamamıza olanak sağlar.

1.2.2. Varoluşçu Tiyatro ve Bir Örnek

Varoluşçu tiyatro, varoluşçu felsefenin düşünsel temellerinin tartışıldığı tiyatrodur. Dolayısıyla varoluşçu tiyatrodaki amaç, bu düşüncelerin daha anlaşılır kılınması veya yaygınlık kazanmasıdır. İlk eserleri 1930’larda verilen varoluşçu tiyatrodaki başlıca iki ismi Jean Paul Sartre ve Albert Camus’dür.

Varoluşçu tiyatrodaki bazen üç perdeli, bazen beş perdeli, bazense tek perdeli yapı kullanılır. Şablon değişse bile olay örgüsü temelde serim, düğüm, çözüm bölümlerine uygun bir şekilde düzenlenir. Serimde kişiler tanıtılıp yer, zaman, olay hakkında bilgi verilir ve ileride gerçekleşecek olaylar anımsatılır. Düğümde kahraman engelleri bir bir

aşarak hedefine doğru ilerler ve sonunda eylemini gerçekleştirir. Çözümde ise gerçekleştirilen eylemin sonuçları ortaya serilerek kahramanın bir çıkış yolu bulması veya yıkılmasıyla oyun sona erer.

Varoluşçu tiyatrodaki bazen olaylar-eylemler gerekçelendirilmese de olayların akışı sebep sonuç ilişkisine dayanır ve olay örgüsü mantıksal bir ilerleyiş izler. Zaman genelde lineer bir ilerleme göstererek geçmişte olanlar, oyun kişilerinin ağzından öğrenilir. Bununla birlikte olay örgüsü eşzamanlı sahne kullanımı⁶⁰, montaj sekans⁶¹ veya flashback⁶² teknikleri kullanılarak zenginleştirilebilir. Mekan kullanımı değişiklik göstermekle birlikte sahne, daha çok gerçekçi sahneleme tekniklerine uygun bir şekilde düzenlenir. Bununla bağlantılı olarak olaylar da genelde Aristotelyen tiyatro anlayışına uygun olarak olası olanı yansıtır.

Olaylar, varoluşçuluğun bireycilik anlayışına uygun bir şekilde daha çok tek bir karakterin etrafında şekillenir veya oyundaki her bir karakter, kendi bireyselliği, özneliği içinde ele alınır. Ana karakterin dışındaki oyun kişileri genellikle bu karakterin kendini anlaması, bir çıkış yolu bulması açısından yardımcı işlevi görürken nadiren bu karakterin önündeki engeli oluşturur. Zira varoluşçu tiyatrodaki çatışma daha ziyade içseldir. Oyun kişisi daha çok kendi kendisiyle çatışma içindedir; ancak insan-toplum, insan-doğa, insan-tanrı çatışması da gözlemlenebilir. Bununla birlikte bir oyunda tek bir çatışma olmak zorunda değildir. Koşutluktan veya ikili karşıtlıklardan yararlanılarak yan çatışmalar yaratılabilir.

⁶⁰ Şeytan ve Yüce Tanrı'nın Birinci Perde'sinin Birinci Tablo'sunun tek sahnesinde sahne, dekor ve ışık yardımıyla üç bölünerek bir yanda başpiskoposun sarayının salonu, diğer yanda surlarla siperlerin arasındaki yol, öbür yanda siperlere giden yolun merdiveni canlandırılır. Yazarın bölme gereği duymadığı bu tek sahne, bu üç mekan arasında eşzamanlı olarak akar. Bkz. Jean-Paul Sartre, **Şeytan ve Yüce Tanrı**, Çev. Eray Canberk, İstanbul, Ataç Kitabevi, 1964, s. 5-28.

⁶¹ Caligula'da yazar, Birinci Perde ile diğer üç perde arasında üç yıllık bir ara olduğunu belirtir. Geçen bu üç yıllık zaman, İkinci Perde'nin İkinci Sahne'sinde çeşitli kişiler tarafından dile getirilerek üç yıldır yaşananlar özetlenir. Bkz. Albert Camus, **Caligula**, Çev. Abdullah Rıza Ergüven, İstanbul, Berfin Yayınları, 1993, s. 23-24.

⁶² Kirli Eller'de olay, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında geçer. Tek perdeden oluşan oyun, şimdiki zamanda açılır ve ilk tablo lineer bir ilerleme gösterir. İlk tablonun sonuna gelindiğinde Olga, ana karakter Hugo'dan, eski yoldaşları tarafından öldürülmekten kurtulması için işlediği şüpheli cinayeti detaylı bir şekilde anlatmasını ister. Böylece İkinci Tablo'da iki yıl öncesine dönülerek Üçüncü, Dördüncü, Beşinci ve Altıncı Tablo'lar boyunca Hugo'yu bu cinayeti işlemeye götüren süreç anlatılır. Yedinci Tablo'da ise tekrar Birinci Tablo'daki zamana, yani şimdiki zaman kipine dönülür. Bkz. Jean-Paul Sartre, **Kirli Eller**, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul, Varlık Yayınları, 1965.

Varoluşçu tiyatrodaki oyun genelde oyun kişinin eyleminin iyi veya kötü sonuçları neticesinde kendisiyle yüzleşmesiyle biter. Oyun kişisi oyunun sonunda yıkıma uğrasa varoluşla ilgili bir hakikati kavrar. Bu hakikat insanın arayışının sonuçsuz bir çaba oluşu, ölüme yazgılı oluşu, dünyayla uyumsuz, doğuştan suçlu, terk edilmiş, yalnız oluşu, seçmek ve seçimlerinin sorumluluğunu almak zorunda oluşu gibi varoluşa dair önermelerdir. Suç ve cinayet ise, kişi bu hakikatlerle yüzleşmeye doğru sürüklenirken varoluşunu haklı çıkarmak için başvurduğu tekrarlayan motifler olarak karşımıza çıkar.

Yukarıda belli başlı özelliklerinden kısaca bahsettiğimiz varoluşçu tiyatroyu bir örnek üzerinden incelemek, absürd tiyatro ile arasındaki farkın daha somut bir şekilde kavranması açısından yararlı olacaktır. Bunun için incelenmek üzere seçilen oyun, hem absürd tiyatro ile biçimsel açıdan tam bir karşıtlık oluşturması hem de tanırtanılmaz varoluşçuluktaki hemen her düşünceyi yansıtmaları bakımından Sartre'ın *Sinekler* oyunudur.

1.2.3. Sinekler

Sartre'ın ilk oyunu olan *Sinekler* 1943 yılında yayımlanır. Bu oyunda Sartre bizi Antik Yunan'a, Agamemnon ile Klytemnestra hikayesine götürür.

Hikâyeye göre Agamemnon Troya Savaşı'na gider. Bu savaş sebebiyle 10 yıl ortalarda görünmeyen Agamemnon'un eşi Klytemnestra ile Aigisthos (Agamemnon'un amcası Thyestes'in oğlu, babası Atreus'un katili) arasında bir ilişki başlar. Bu vakitten sonra ikili kafa kafaya verip Agamemnon'u öldürmek için bir plan yaparlar. Aigisthos'un Agamemnon'u öldürmek istemesinin sebebi, babasının intikamını alarak tahta geçmektir. Klytemnestra ise hem savaş sırasında tanrıların gazabına uğramamak için kurban edilen kızı İphigeneia'nın öcünü almak hem de savaş dönüşü Cassandra'yı yanında getirerek kendisini küçük düşüren Agamemnon'dan hesap sormak ister. Agamemnon gelir. Yıkanmaktan çıkacakken Agamemnon'un üzerine bir ağ atan Klytemnestra onu savunmasız bırakır. Ardından saldırıya geçen ikili Agamemnon'u oracıkta öldürür. Böylece "*Agamemnon kendine özgü bir biçimde hayatını*

kaybe[der]: (...) Ne giyinik ne çıplak ne karada ne suda ve ne kendi sarayında ne de sarayın dışında[dır].”⁶³

Yıllar yılları kovalar ve Agamemnon ile Klytemnestra’nın oğlu Orestes, Delphoi Kahini’nden aldığı kehanetle babasının intikamını almak için yollara düşer. Babasının mezarını ziyarete gelen Orestes burada kardeşi Elektra’yla karşılaşır ve birlikte bir intikam planı hazırlarlar. Plana göre Orestes ile arkadaşı Pylades iki yabancı gibi saraya girecek, Orestes’in öldüğünü söyleyerek Klytemnestra ile Aigisthos’u oyuna getirecek ve hiç beklemedikleri bir anda ikisini de öldüreceklerdir. Orestes planı başarıyla uygulayıp babasının intikamını alır. Gelgelelim bütün bu süreçte Orestes’i kanatları altına alan Apollon, Erinys’lerin⁶⁴ onun peşine takılmasına engel olamaz. Hikâye, katil Orestes’in yargılanması süreciyle adalet izleğinde devam eder.

Sinekler üç perdeden oluşur. İlk perde, oyun kişilerinin tanıtıldığı, oyunda gerçekleşecek başlıca olayın ve olay örgüsünün öncesindeki olayların seyirciye anıştırıldığı, yer ve zamanın anlaşıldığı, oyunun atmosferinin sergilendiği bölümüdür.

Sinekler’de olay örgüsü Orestes’in Argos’a gelmesiyle başlar. Onu buraya gelmeye iten olay, Öğretmen’in onun Agamemnon’un oğlu olduğunu söylemesidir. Bu noktada mevcut sükûnet halini bozarak oyun kişisini harekete geçiren ilk tetikleyici olayın, olay örgüsünün öncesinde gerçekleştiği anlaşılır. Böylece oyunun, olay örgüsünün öncesinde yer alan öyküsüne gönderme yapılır ve olaylar, geçmişte olanları açığa çıkaracak şekilde doğrusal bir biçimde ilerler.

Memleketine gelen Orestes burada Aigisthos ile Klytemnestra’nın sarayını arar. Ancak Orestes’in sarayı araması, orijinal hikayedeki gibi intikam amacı gütmesinden değildir. Buraya gelişini gerekçelendirmeyen Orestes, daha ziyade doğduğu yeri görmek ister gibidir; ancak bunun altında yatan, daha derin bir arzudur ve Orestes’in yaşadığı iç çekişmenin sonucudur. Kahramanımız kimsesizdir. Gerçekleri öğrendikten

⁶³ Robert Graves, **Yunan Mitleri: Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler**, Çev. Uğur Akpur, 2. bsk, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s. 563.

⁶⁴ Erinys’ler: Öç tanrıçaları. “*Erinys’ler suçu işleyen ve özellikle adam öldürenin peşine takılan köpekler diye düşünülür; bu köpekler dişidir, kan kokusunu hemen alıp koşarlar ve peşine takıldıkları suçluyu sonsuzca kovalayarak çıldırtırlar.*” Bkz. Azra Erhat, “Erinysler”, **Mitoloji Sözlüğü**, epub, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s. 448/1415.

sonra ne kendisini yetiştiren iyi Atinalılardan biridir ve oraya aittir artık ne de Argoslulardan biridir ve de buraya aittir. Onu bu yolculuğa sürükleyen de bu kimsesizlik hissiyatını giderme ve bir yere ait olma ihtiyacıdır.

Henüz Birinci Perde'nin İkinci Sahne'sinde Öğretmen, Orestes'in Aigisthos'u kovup tahta geçmeyi düşündüğünden korktuğunu söyler. Buna karşılık Orestes gitmeyi düşündüğünü belirtir; ama onu eylemsizliğe iten isteksizlik değil, yabancılıktır. Yine de bu halktan biri olma hakkı kazanacağı bir eylem olması durumunda, annesini öldürmesi gerekse bile, bunu yapacağını ima eder.⁶⁵ Ardından Klytemnestra'nın, Orestes'in gitmemesi halinde başlarına bir bela geleceğini söylemesiyle aynı düşünce pekiştirilir. Böylece gelecekte olacakları imleyen önsemeler yapılır. Bu önsemelerden sonra esas tetikleyici olay devreye girer. Kardeşi Elektra ile karşılaşan Orestes, onunla bir yabancı olarak konuşur. Kardeşinin içler acısı haline şahit olduğu bu konuşmanın ardından Orestes gitmekten vazgeçer ve serim bölümü tamamlanarak düğüme geçilir.

İkinci Perde tanınmaların ve dönüşümlerin yaşandığı, olayların kaçınılmaz olana doğru tırmandığı, serim bölümünde sezdirilen olayların gerçekleştiği bölümdür. İki tablodan oluşan İkinci Perde, Ölüler Bayramı gerekçesiyle ölümlerin ruhlarının çıktığına inanılan mağaranın önünde başlar. Her yıl Agamemnon'un öldürüldüğü gün gerçekleşen bu bayram, ölenlerin ruhlarının, yaşayanlar üzerinde kinlerini dindirecekleri bir gün geçirmeleri amacını taşır. Bu sırada ilk tanınma, Orestes törenden gidecekken onu engelleyen Ölüm Tanrısı Jüpiter ile Orestes arasında yaşanır. Ama olay örgüsünü etkileyen asıl tanınma, Orestes ile Elektra arasında Birinci Tablo'nun Dördüncü Sahne'sinde gerçekleşendir.

Orestes, Ölüler Töreni'nde insanları ölümlerin egemenliğinden kurtarmak için tanrılara ve krala kafa tuttuğu için Argos'tan kovulan Elektra'ya buradan kaçmayı teklif eder. Elektra kardeşini beklediğini söyleyince Orestes gerçek kimliğini itiraf eder. Böylece tanınma gerçekleşir. Ancak bu vakte kadar ölmediğine inandığı kardeşinin, annesi ile Aigisthos'u öldürmesini hayal eden Elektra, tanınma gerçekleştikten sonra Orestes'ten gitmesini ister. Zira Orestes temiz ruhludur, ona lazım gelense bir suç ortağıdır.⁶⁶

⁶⁵Jean Paul Sartre, **Sinekler**, Çev. Tahsin Yücel, Ankara, Kuzey Yayınları, 1985, s. 20.

⁶⁶A.e., s. 45.

Gidebileceği hiçbir yer olmayan Orestes, anılarını, toprağını istediğini söyleyince Elektra, aralarında yüzyıl da kalsa bir yabancı olacağını söyler.⁶⁷ Bu noktada Orestes, ona iyiyi kötüden ayırmasında kendisine yardım etmesi için Zeus’a yakarır. Bu sırada olup biteni gizlice izleyen tanrı Jüpiter, ona istediği işareti gönderir. Tanrıların, gitmesini istediğini belirten bu işaretten sonra Orestes dönüşüne uğrar. “(...) *Bu mu iyilik? (...) Boyun eğmek, her şeye boyun eğmek. Hep ‘Affedersiniz’ demek, ‘Teşekkür ederim’ demek... Bu mu?*”⁶⁸ Orestes değişmiştir. Parantez içinde de sesindeki değişimle⁶⁹ vurgulanan bu dönüşümden sonra Orestes, kimseden emir almaz artık ve arzusunun peşinden koşar. Arzusu kimsesizlikten ve yabancılıktan kurtulmak, buraya ait olmaksa gerekeni yapacak ve onu Argos’un ta dibine yuvarlayacak⁷⁰ bir suç işleyecektir. Böylece Orestes, bütün halkın pişmanlığını üzerine alarak onların arasında yaşamaya hak kazanacak bir yol aramaya başlar. Bu yolsa, kral ile kraliçeyi öldürmekten geçer; zira halkı, bu pişmanlıkları yüreklerinde tutmaya zorlayan onlardır.⁷¹ Bu kararı verdikten sonra Elektra Orestes’e ilk defa gerçek adıyla seslenir; böylece dönüşüm ve tanınma kesin olarak gerçekleşmiş olur.

İkinci Tablo, aksiyonun doruk noktasına doğru ilerlediği bölümdür. Elektra’nın yardımıyla saraya giren Orestes, önce Aigisthos’u, ardından Klytemnestra’yı öldürür. Böylece ilk perdeden beri yapılagelen önsemeler bir geçerlilik kazanır. Gelgelelim Aigisthos’un cinayetinden sonra kini sönen Elektra, Orestes annelerini öldürdükten sonra bu cinayetten pişmanlık duymaya başlar. Pişmanlık tanrıları⁷² diye nitelediği sineklerin peşine takılmasından korkar. İkili güvende olacakları Apollon Tapınağı’na giderken Üçüncü Perde’ye geçilir.

Üçüncü Perde bütün soruların cevaplandırıldığı, olayların sonuca bağlandığı yerdir. Apollon Tapınağı’na sığınan iki kardeşin etrafı Erinys’lerce sarılır. Zaten pişmanlık içinde olan Elektra, Erinys’lerin baskılarıyla iyice dehşete düşer ve suçunun sorumluluğunu alamayarak Orestes’i suçlar. Böylece Orestes’in uyarılarına kulak

⁶⁷ A.e., s. 46.

⁶⁸ A.e., s. 47.

⁶⁹ A.e.

⁷⁰ A.e., s. 48.

⁷¹ A.e., s. 49.

⁷² A.e., s. 63.

tıkayan Elektra, azıcık pişmanlık karşılığında⁷³ tanrının düzenini seçer. Buna karşılık yine kimsesiz kalan Orestes, kendisini parçalamaya niyetli halkla yüzleşerek gerçek kimliğini açıklar. Ardından cinayetin bütün sorumluluğunu kabul edip diğerlerinin suçlarını da üstlenerek Erinys'lerle birlikte yola çıkar. Bu hem Argos için hem de Orestes için yeni bir başlangıç demektir.

Yukarıda olay örgüsünden kısaca bahsedilen oyunun temasını belirleyen Sartre'ın varoluşçu felsefesidir. Özellikle özgürlük meselesi üzerine odaklanılan oyunda kimsesizlik, yalnızlık, yabancılık, bir yere ait olamama, anılara sahip olmama, Sartre'ın felsefesinde bahsettiği bağlanmanın tersi olarak özgürlükle ilişkilendirilir. Bununla birlikte bütün bunlar insanda (oyunda Orestes'te) bir bunalım yaratır ve onu kendi varoluşunu gerçekleştirecek (burada Orestes'i hem kendine hem doğduğu topraklara yabancı olmaktan kurtaracak) bir eyleme iter. Bu noktada Orestes, seçimini özgürce yapıp kendi varoluşunu haklı çıkaran eylemi (cinayeti) yapıp bunun tüm sorumluluğunu üstlenen olarak belirir. Buna karşılık Elektra, Orestes'i cinayet eylemine itip ardından pişman olarak bu seçimin sorumluluğunu üstlenemediğini gösterir. Bu sebeple Elektra "*katillerin en alçağı*"⁷⁴ olarak olumsuzlanırken bu eylem açısından onun karşıtı olarak konumlanan Orestes olumlanır. Buradan yola çıkılarak Sartre'ın, orijinalinde intikam-adalet izleğinde seyreden hikâyeyi bu çerçevenin tümüyle dışına çıkarıp özgürlük-varoluş ilişkisi üzerine oturttuğu söylenebilir.

Oyunda özgürlükle bağlantılı diğer bir düşünce seçimidir ve eylem ile eylemsizlik karşıtlığına odaklanır. Buna göre kötü bir eylemi gerçekleştiren kadar, o eyleme sessiz kalan da suçludur. Çünkü eylemsizlik de bir seçimidir ve seçimler yalnızca seçim yapanı değil, diğerlerini de etkiler. Öyleyse kişi, eyleminden de eylemsizliğinden de sorumludur.

Oyunda Orestes ve Elektra dışındaki oyun kişileri dönüşüm geçirmezler, tiptirler. Bir tip olarak şekillendirilen Jüpiter, tanrıtanımaz varoluşçuluğun tanrı düşüncesini gözler önüne serer. Burada çizilen haliyle tanrı, adaleti sağlamaktan çok uzaktır. Kendini kurtarıcı olarak nitelemesine rağmen tüm çabası mevcut düzeni sürdürmek üzerinedir.

⁷³ A.e., s. 70.

⁷⁴ A.e., s. 73.

Bunun için bir sorunu kökten çözmek yerine insanları acıya, korkuya, pişmanlığa sevk eder ve bundan keyif alır. İnsanların özgür olduğunu bilmesine rağmen, bunu onlara duyurmamak için türlü oyunlar yapar; çünkü onu var eden, insanların pişmanlıkları ve korkularıdır. Orestes-Tanrı çatışması da burada düğümlenir. Jüpiter için sorun teşkil eden Orestes'in bir cinayet işlemesi değildir; zira ölümlü insanlar yaratarak ilk cinayeti işleyen kendisidir.⁷⁵ Sorun, bu cinayeti işledikten sonra pişmanlık duymaması, özgür olmasıdır. Yine Orestes'in eylemi aracılığıyla halkın pişmanlıktan kurtulması da Jüpiter'in işine gelmez; çünkü bu, insanların özgürleşmesi ve artık tanrıya ihtiyacı kalmaması demektir. Bununla birlikte oyunda bir tanrı temsili varsa da tanrının, özgürleşen insana hiçbir şey yapamayacağının altı çizilir. Bu düşünce de aslında, Sartre'ın varoluş felsefesinde bahsettiği üzere, tanrının olup olmamasının hiçbir şeyi değiştirmeyeceği teziyle bağdaşır.

Bu noktada Aigisthos ile tanrı arasında bir koşutluk kurulduğu söylenebilir. Özellikle İkinci Perde'nin İkinci Tablo'sunun Beşinci Sahne'sinde Jüpiter (tanrı) ile Aigisthos (kral) arasındaki benzerlik iyiden iyiye vurgulanarak ikisinin ortak arzusu olan kendi düzenini sürdürme arzusu gözler önüne serilir. İkilinin halk üzerine yaptığı oyunlar, bu sayede anlam kazanır. Böylece tanrı düzeni-kral düzeni koşutluğu, özgür insanın varoluşuyla tezatlık oluşturur. Özgürlüğünün bilincinde olan insan için yerleşik bütün yasa ve kuralların geçerliliğini kaybettiği vurgulanır. Bununla birlikte oyunda kullanılan tek koşutluk bu değildir. Klytemnestra ile Elektra arasında önce fiziksel görünüş üzerinden ima edilen benzerlik, daha sonra benzer kaderleri paylaşma şeklinde sürdürülür.

Oyunda buna zıt bir diğer etki, ikili karşıtlıklar yoluyla elde edilir. Örneğin oyunda Korinthos; pis, acının, pişmanlığın, sineklerin, yaşayanlardan çok ölülerin hüküm sürdüğü Argos'un karşıtı olarak konumlandırılarak hem Argos'un çirkinliği vurgulanır hem de Korinthos gibi bir şehrin de mümkün olduğu anıştırılır. Yine Agamemnon-Aigisthos karşıtlığı, iyi yönetim-kötü yönetim farkını gözler önüne sererken Philebos-Orestes karşıtlığı veya Philebos-Elektra karşıtlığı da buna örnek gösterilebilir.

⁷⁵ A.e., s. 56-57.

Yukarıdaki örnekten yola çıkılarak bir sonuca varmak gerekirse, varoluşçu tiyatronun başı, ortası, sonu olan bütünlüklü bir yapı kullandığı söylenebilir. Metinde farklı teknikler bir arada kullanılmakla beraber bunların hepsi bütüne hizmet eder. Olayların ve diyalogların gelişiminde neden-sonuç ilişkisi gözetilir. Bu açıdan oyunda kapalı biçim kullanılır ve yanılsamacı anlayış hakimdir. Metinde yazarın felsefi düşüncesi, olumlanan kişilerin ağzından verilerek seyirci oyunun başından itibaren taraf olmaya itilir. Yine bu düşüncelere dolaysız bir yoldan yer verilmesi, düşüncelerin seyirciye doğrudan ulaşmasının arzu edildiğini gösterir.

1.3. Absürd Tiyatro

Beliz Güçbilmez absürd tiyatroyu “*bir çelişkiler, karşıtlıklar toplamının sahneye yansıtılması*”⁷⁶ şeklinde ifade eder. Bunun sebebi, absürd tiyatronun gerçeği mantıklı, değişmez bir düzen, ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü olarak değil, anlaşılmayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak ele almasıdır.⁷⁷ Ancak yukarıda da belirtildiği üzere absürd tiyatronun belirleyici yanı, bu gerçeklik anlayışı değil, gerçekliği işleyiş biçimidir. Yoksa Sartre da Camus de aynı temalardan yola çıkar.

*“(...) [Ancak] eğer Camus, düş kırıklığına uğramış çağımızda dünyanın anlamının kalmadığını ileri sürdüyse, bunu bir onsekizinci yüzyıl törelcisinin usçu ve gidimli biçimiyle, iyi seçilmiş, süslü sözcüklerle yapmıştır. Eğer Sartre varoluşun önden önce geldiğini ve insan kişiliğinin, kendini herhangi bir anda yeni baştan seçme özgürlüğüne ve katıksız olasılığına indirgenebileceğini ileri sürüyorsa, düşüncelerini, tümüyle tutarlı kalan ve böylece her insanda durağan ve değişmeyen bir öz -gerçekte ölümsüz bir ruh- olduğunu söyleyen eski geleneği yansıtan, ustalıklı çizilmiş kişilere dayanan oyunlarda ortaya koyar.”*⁷⁸

Bu fark bizi, tiyatroya eski ve yeni yaklaşım arasındaki ayrıma götürür.

⁷⁶ Beliz Güçbilmez, “Absürd Tiyatroda İroni: The Irony of Absurd Theatre”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, C. XV, No:15, Mayıs 2003, s. 97.

⁷⁷ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s. 297.

⁷⁸ Esslin, **a.g.e.**, s. 26.

1.3.1. Tiyatroya Eski ve Yeni Yaklaşım

Sevda Şener, Antikten başlayarak XIX. yüzyılın sonlarına kadar uzanan dönemin tiyatrosunu kalıplaşmış yapısına ve işlevine bakarak klasik, XIX. yüzyıl sonlarında, gerçekçiliğe bir karşı çıkış olarak başlayan ve işlevini, yapısını, biçimini yeniden belirleme yolunda düzenlemeler yapan, yeni kimlik arayışlarında olan tiyatroyu modern olarak ayırır.⁷⁹ Bu iki tiyatro anlayışı arasındaki farkı Esen Çamurdan'ın karşılaştırmasına dayanarak şu şekilde özetleyebiliriz:⁸⁰

Eski tiyatro anlayışında sahneye yazılı metin ve yazınsallık hakimdir. Kişiler ve kişilerin söylemleri daha çok sosyo-ekonomik ortamlarından soyutlanarak ruhsalimsel açıdan ele alınır. Konu ön plandadır. Sahne metni, yazılı metinle bağlantılı olarak genelde kapalıdır. Bitimli eylemler görülür: Olay biter, sorun çözülür, aranan bulunur, amaca ulaşılır. Oyun biter, perde kapanır.

Çağdaş tiyatro anlayışında ise metnin yerini sahne, yazınsallığın yerini tiyatrosallık alır. Sözün sahnede var olma koşullarını tiyatro hazırlar. Oyun kişisini söylediği söze hazırlayan koşullar önem kazanır. Sahnede görecelik hakimdir. Göndermeler, görünenden daha önemlidir. Çok anlamlılık vardır. Seyirci katılımcıdır, kuşkucudur, oyunu okuma uğraşındadır. Sonra ne olacak sorusunun yerini tam olarak ne oluyor sorusu alır. Arayış söz konusudur. Perde kapanır, oyun bitmez.

Çağdaş tiyatro için geçerli olan bütün bu özellikler, çağdaş bir tiyatro akımı olan absürd tiyatro için de geçerlidir. Ancak bunlar, hemen bütün çağdaş tiyatro eğilimleri için geçerli olan çok genel birtakım özellikleri imlediğinden, absürd tiyatroya daha yakından bakmak, meseleyi bizim açımızdan daha anlaşılır kılacaktır.

⁷⁹ Sevda Şener, **İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2003, s. 58.

⁸⁰ Aşağıdaki iki paragraf tümüyle Esen Çamurdan'ın *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji* kitabının *Tiyatroya Eski Yaklaşım, Yeni Yaklaşım* başlığından derlenmiştir. İlgili bölüm için bkz. Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji**, 2. bsk., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011, s. 52-55.

1.3.2. Absürd Tiyatronun Kökeni

Eserinde sık sık Avrupa geleneğine atıfta bulunan Esslin'e göre, kökenleri antik mimuslara⁸¹ kadar uzanan absürd tiyatronun beslendiği başlıca dört gelenek şunlardır:

“Yalın tiyatro (...).

Soytarılık, maskaralık ve çılgın sahneler.

Sözel saçmalık.

Çoğu kez güçlü bir alegorik parça taşıyan düş ve düşlem yazını.”⁸²

Yalın tiyatro, eylemin ön plana çıktığı, göze hitap eden gösteri biçimidir. Oyunlarda dans, hokkabazlık gibi fiziksel becerilere yer verilmesi bu gelenekle bağlantılıdır. Bu anlayışa göre eylem, sözden fazlasını ifade eder. Oyunlarında dil ve iletişim problemini sonuna kadar deşerek sonunda işi sözsüz oyunlar yazmaya kadar götüren Beckett, bu geleneğin absürd tiyatrodaki en önemli temsilcisidir.

Soytarılık, maskaralık ve çılgın sahneler, absürd tiyatronun mimusla, commedia dell' arteyle⁸³, 1900'lü yılların sessiz sinemasıyla kesiştiği yerdir. Bunların hepsi, absürd tiyatronun malzemeleridir. Bazen eyleme dayanan sözsüz güldürüden, bazen commedia dell' arte tarzı tiplene komedisinden, bazense yanlışlıklar güldürüsünden beslenir. Ancak bunu yaparken sıraladığımız faktörleri doğrudan kullanmaz, biçimini değiştirerek kendine özgü bir estetik yaratır. Aslında bu da yalın tiyatroyla kısmen kesişen bir noktadır. Zira gerek mim gerekse commedia dell' arte'de metinden ziyade oyunculuğun ön planda olduğu görülür.

⁸¹Mim [Yun. mimos] [Lat. mimus] [Alm. mimus] [İng. mime]: Sözcük anlamıyla "oynamak" ve "oyuncu". Gülünçlükler yapan sözsüz oyunu. 1. Sözsüz oyun metni, 2. Latin tiyatrosunda çeşitli hüner gösteren ve gülünçlükler yapan tuluatçı. Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku, “Mim”, **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966, s. 67.

⁸² Esslin, **a.g.e.**, s. 255.

⁸³ Commedia dell' arte'nin en önemli çağdaş icracılarından Dario Fo'ya göre “Commedia dell' arte, sanatçı olarak kabul edilen profesyonel sanatçılar tarafından sahnelenen komedi demektir. Sadece otoriteler tarafından tanınan sanatçılar, Commedia oyuncusu olarak sınıflandırılırlardı. Arte sözcüğü, aslında dramatik sanatların birleşimini ifade eder; bu birleşimi meydana getirenler, kontlar ve dükkler için gösteriler sunmalarına izin verilenlerdir.” John Rudlin, **Commedia dell' Arte: Oyuncular İçin El Kitabı**, Çev. Ezgi İpekli, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s. 24.

Absürd tiyatronun beslendiği diğer bir gelenek sözel saçmalıktır. Bir ayırım yapmak gerekirse, sözel saçmalığın kabaca iki şekilde yaratılabileceği görülür. Bunlardan ilki, dili yapısal olarak bozmaktır. Böylece kelime anlamını kaybedebilir veya yeni anlamlar ima edecek şekilde yeniden düzenlenebilir.⁸⁴ İkincisi, kelimelerin anlamlarını muhafaza ederek bütünü tutarlılık / akla uygunluk açısından bozmaktır. Esslin’e göre absürd tiyatronun yararlandığı ikincisidir. Zira “*sözel saçmalık, gerçek anlamıyla doğaüstü bir uğraş, özdeksel evrenin ve mantığın sınırlarını genişletme ve ötesine geçme çabasıdır.*”⁸⁵ Absürd tiyatrodan önce aynı geleneğin fütüristler⁸⁶ ve dadaistler⁸⁷ tarafından daha radikal bir şekilde uygulanmasının altında yatan da yine bu çabadır.⁸⁸

Esslin’in üzerinde durduğu son unsur, düş ve düşlem yazınıdır. Dönem göz önünde bulundurulduğunda düş ve düşlem yazınının XX. yüzyılda tekrar önem kazanması,

⁸⁴ Sosyalist Alman şair ve yazar Paul Scheerbarth ile Christan Morgenstern’in XIX. yüzyılın sonlarında yazdığı fonetik rapsodi adını verdiği şiirler, Marinetti’nin icat ettiği ve parole in liberta (özgür sözcükler) adını verdiği şiirler ve Hugo Ball’ın verse ohne worte (sözsüz şiirler) ya da Lautgedichte (ses şiirleri) adını verdiği çalışmalar buna örnek gösterilebilir. Nur Altınyıldız Artun, Ali Artun, **Dada Kılavuz: 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris**, Ed. Nur Altınyıldız Artun, Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 56-59. Rus fütüristlerin ve biçimcilerin, farklı türde pek çok eserle dahil olduğu dil ve yazın tartışması neticesinde, yeni kelimeler türeterek bu kelimelerle yazılmış anlaşılması güç eserler ortaya koymaları da yine bu kategoride değerlendirilebilir. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. İkinci Bölüm, Gümüş Çağ ve Rus Avangardı başlığı.

⁸⁵ Esslin, **a.g.e.**, s. 265.

⁸⁶ Fütürizm: Gelecekçilik. İlk manifestosu 1909’da Marinetti tarafından yayımlanan öncü sanat hareketi. Fütürizm ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz. İkinci Bölüm, Gümüş Çağ ve Rus Avangardı başlığı.

⁸⁷ Dadaizm: I. Dünya Savaşı yıllarında savaş karşıtı bir grup sanatçının Zürih’te bir araya gelerek oluşturduğu öncü kültür sanat hareketi. Zürih’te 5 Şubat 1916’da açılan Kabare Voltaire çatısı altında oluşmaya başlayan hareketin ilk bildirisi 14 Temmuz 1916’da Hugo Ball tarafından okunur. Ball burada dadayı sanatta yeni bir eğilim olarak niteler ve onun Fransızcada *oyuncak at*, Almancada *hoşça kal*, *beni rahat bırak*, *yakında görüşürüz*, Romencede *evet*, *tabii*, *haklısınız* gibi anlamlara geldiğini belirtir. Bkz. Hugo Ball, “Açılış Manifestosu”, **Dada Kılavuz: 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris**, Çev. Nur Altınyıldız Artun, Ed. Nur Altınyıldız Artun, Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 107. Dadaizmin karakteristiği bir karşı-sanat hareketi olarak ortaya çıkmasıdır. Geleneksel sanatla, sanat kurumuyla, dille çatışma halindedir ve bunları aşmanın yollarını arar. Hugo Ball gruptan ayrıldıktan sonra Dada, Tristan Tzara’nın sahiplendiği ve başını çektiği bir hareket olarak tanınır ve yaygınlık kazanır. Altınyıldız Artun, Artun, **a.g.e.**, s. 112.

⁸⁸ Tristan Tzara, dadacı bir şiir yazmanın yöntemini şöyle anlatır: “*Bir gazete alın. Bir de makas olsun. (...) Makaleyi kesin. Sonra bu makalenin içinde geçen her sözcüğü özenle keserek bir torbaya doldurun. (...) Daha sonra kesikleri birer birer çıkartın torbadan/Çıktıkları sıraya göre, bu sözcükleri özenle geçirin kağıda. (...) İşte buyrun, halktan kişiler sizi anlamadıysa bile, duyarlılığı hayranlık verici, son derece özgün bir yazar olup çıktınız demektir.*” Tristan Tzara, “Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu”, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, Çev. Kaya Özsezgin, Der. Ali Artun, 4. bsk., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 138.

Freud'un psikanaliz çalışmalarıyla, bilinçdışı⁸⁹ kavramıyla ve çalışmalarında rüyaya verdiği önemle ilişkili görünür. Bir dışavurum aracı olarak rüyalar üzerine eskiden beri yazılıp çizilmiş, rüyaların gelecekte haber verdiği düşünülerek çeşitli önlemler alınmış, pek çok kişi rüya yorumları konusunda uzmanlaştığını iddia etmiştir. Rüyanın, bireyin açıkça bilincinde olmadığı güdülere gönderme yapması sebebiyle bu çalışmalara ilgi duyanlar sadece psikologlar veya din alimleri değil, aynı zamanda sanatçılardır. Bunların başında, insanı iflah olmaz bir hayalperest⁹⁰ olarak tanımlayan sürrealistler⁹¹ gelir.

Andre Breton, 1924'te yayımlanan manifestoda sürrealizmi şöyle tanımlar:

*"Sürrealizm, isim. Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psikik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği."*⁹²

Freud'un çalışmalarından yola çıkan sürrealistler çalışmalarını bilinçdışı saf düşünce üzerinde yoğunlaştırır. Bunun için psikanalizde kullanılan tekniklerden, özellikle de bilinç akışı tekniğinden yararlanırlar. Andre Breton'un aynı manifestoda yer verdiği *Sürrealist Büyü Sanatının Sırları Yazılı Sürrealist Kompozisyon veya İlk ve Son Taslak* başlıklı yazısında bilinç akışı tekniği şöyle açıklanır:

⁸⁹ Freud, hipnoz üzerine yoğunlaştırdığı erken çalışmalarından yola çıkarak zihnin, bilinç halinin ötesinde daha derin bir yapısı olduğunu fark eder. Ona göre insan zihni üç kısımdan oluşur. Bunlar: Bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışıdır. Bilinç, üzerine düşünerek gerçekleştirdiğimiz zihinsel süreci; bilinçaltı ilk anda aklımıza gelmeyen ama sonradan hatırladığımız zihinsel süreci; bilinçdışıysa toplum nezdinde kabul görmek için hayatımızı sürdürürken ilkel dürtülerimizi, fantezilerimizi, korkularımızı, arzularımızı bastırdığımız yeri imler. Detaylı bilgi için bkz. Sigmund Freud'un kitapları.

⁹⁰ Andre Breton, "Sürrealizm Manifestosu", **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, Çev. Kaya Özsezgin, Der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 178.

⁹¹ Sürrealizm ya da gerçeküstücülük, 1924'te Fransa'da ortaya çıkan ve 1950'lere değin varlık sürdüren sanatsal ve edebi akımdır. Freud'un çalışmalarından yola çıkan sürrealistler, mantık egemenliğindeki Batılı düşünme biçimine ve duyguların, tinin yok sayılarak bunun yerini açıklayıcı bilginin almasına itiraz ederler. Onlara göre sürrealizm, kendine geri dönen zihnin çılgılığıdır. Antonin Artaud v.d., "Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi", **Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş**, Çev. Ufuk Kılıç, Der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 226.

⁹² Breton, **a.g.e.**, s. 203.

“Zihninizin tam yoğunlaşması için en elverişli yere yerleştikten sonra, yazı malzemelerinizi getirin. Zihninizi olabilecek en edilgin ya da fikirlere açık hale getirin. Dehanızı, kendi yeteneklerinizi ve başkalarının yeteneklerini unutun. (...) Kafanızda önceden tasarladığınız bir konu olmadan, yazmakta olduklarınız aklınızda kalsın ve yazmış olduklarınızı tekrar okuma zaafına kapılmayasınız diye olabildiğince hızlı yazın. İlk cümle kendiliğinden gelecektir; hakikat o kadar güçlüdür ki, her geçen saniye, bilincimizin bilmediği, işitilmek için çırpınan bir cümle vardır. (...) Yaptığınız küçük bir hata, diyelim ki dikkatinizin dağılmasına bağlı bir hata sonucu sessizlik çöker gibi olursa, satır başı yaparak akışı kesmekte tereddüt etmeyin. Kaynağı şüpheli gözüken bir kelimenin arkasına herhangi bir harf, mesela bir ‘l’ harfi -her zaman ‘l’ harfi- koyun ve bu harfi bir sonraki kelimenin baş harfi olarak kullanarak keyfiliği geri getirin.”⁹³

Özellikle Samuel Beckett’ın oyun kişilerinin diyalogları bir kendiliğindenlik ve doğaçlama hissiyatı verse de absürd tiyatrodaki bilinç akışı tekniği kullanıldığı söylenemez.⁹⁴ Absürd tiyatro düş ve düşlem yazını daha ziyade hayalle gerçeğin birbiri içine geçtiği atmosferler ya da durumlar yaratmak için kullanır. Bu açıdan oyun içinde oyun sık başvurulan bir yöntemdir. Jean Genet’in rol değiştirme ile sıkı sıkıya bir ilişki içinde olan oyunları buna örnek gösterilebilir. Örneğin *Balkon*’da sahne, kilise eşyalarıyla bezeli bir oda dekoruyla açılır. Sahnede başlığı ve yaldızlı cüppesiyle oturan Başpiskopos, bir kilisede bulunduğu düşüncesini güçlendirir. Gelgelelim büyü, Irma lafa girip Başpiskopos’la pazarlık etmeye oturunca bozulur. Çok geçmeden kilise sandığımız yerin, müşterinin arzusuna göre rolden role girebildiği bir genelev olduğu anlaşılır. Burası, ziyaret edenlerin dünyadan korunmak için sığındığı bir düşler alemidir.⁹⁵

⁹³ A.e., s. 207-208.

⁹⁴ Örneğin Ben Değil’de Ağız’ın, Cascando’da Ses’in ve Mutlu Günler’de Winnie’nin bazı replikleri, kesikli yapıları, cümleler arası anlam ilişkisi bulunmayışı, zaman zaman bir araya gelen kelimelerin bir cümle oluşturmayışı, sık sık tekrara düşmeleri gibi nedenlerle bilinç akışı tekniğiyle kaleme alınmış izlenimi verirler. Gelgelelim Beckett’ın bütün oyunlarına baktığımızda bu biçimin bilinç akışından uzak, bilinçli bir tercih olduğu anlaşılır.

⁹⁵ Jean Genet, *Balkon*, Çev. Uğur Ün, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1990, s. 16-23.

1.3.3. Absürd Tiyatronun Yapısal Özellikleri

1.3.3.1. Olay Örgüsü

Daha önce de belirtildiği üzere düşünsel temelleri varoluşçuluk düşüncesine dayanan absürd tiyatro, ondan biçimsel yönüyle ayrılır. Absürd tiyatrodaki yazarın yaşantısından kaynaklanan bir dünya görüşü sunulur; ancak bu yapılırken klasik olay örgüsü yerle bir edilir.

Klasik olay örgüsünde durum veya olaylar, karakteri belli seçimler ve eylemler yapmaya mecbur edecek şekilde ilerler. Arzu nesnesine doğru ilerleyen karakter, iç ve dış çatışma adını verdiğimiz türlü engellerle karşılaşır. Burada önemli olan, sanki tüm dünyanın, karakterin hedefine ulaşmaması için seferber olmuş gibi görünmesidir. Engellere karşı türlü stratejiler geliştiren karakter, bütün engelleri aşarsa hedefine ulaşır; yok aşamazsa, başarısızlığa uğrar. Ancak sonuçta hedefine ulaşsa da ulaşmasa da başlangıçtaki kişi değildir artık, değişir. Absürd tiyatrodaki durum farklıdır. Bünyemin Aydemir absürd tiyatrodaki görülen üç olay örgüsü tipi ile bunlara bağlı dramatik eylem türünü şöyle açıklar:

“a) Herhangi bir eylem içermeyen, salt evrensel durum bildirisi yapan olay örgüsü (...), b) Eyleme dayalı (doğrusal), ancak eylemi duruma indirgeyen ve merkezinde yine evrensel durumu barındıran olay örgüsü (...), c) Eyleme dayalı veya eylem içermeyen, evrensel durumların döngüselliklerini (daireesel) yansıtan olay örgüsü (...).”⁹⁶

İlk olay örgüsü türü, absürd tiyatroyu klasik yapıdan ayıran en temel etkenlerden birine vurgu yapar: *Dramatik eylem*.

“(...) Eylem, belirli düzeyde istek ya da itkiyle seçilmiş ve faili bir durumdan başkasına geçiren harekettir (...). Bu anlamda bir eylem, her zaman (I) mevcut

⁹⁶ Bünyamin Aydemir, “Absürd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri”, *Sanat Dergisi*, C.0, No:4, 2010, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2592/33346>, 8 Mayıs 2021, s. 22-24.

durumdan, (2) onu değiştirme (isteği ve) girişiminden ve (3) yeni durumdan oluşan üçlü bir yapı içerir.”⁹⁷

Oysa örneğin Samuel Beckett’ın oyunlarının genelinde bu üçlü yapıyı barındıran bir eylemden söz etmek güçtür. Bu sebeple Arıcı, bu tür oyunlarda gerçekleşenleri nitelemek adına *olay* kavramını önerir. Olay ya da *sahne olayı* sözcüğüyle anlatılmak istenirse “*eylem de dahil olmak üzere ‘oyunda olup bitenlerin’ tamamı[dır].*”⁹⁸

Mutlu Günler’de insanın eylemsizliğe mahkûm oluşu, oyun kişisi Winnie’nin vücudunun toprağa gömülü oluşuyla somut bir görünüm kazanır. Winnie’nin hareket edebildiği geçmiş günleri özlediği aşıkardır:

“(...) Böyle – yere çakılı olmadığım günleri özliyorum, ayaklarım vardı o zaman, ayaklarımı kullanabiliyordum, güneşten bunaldığım an, gölgeli bir yer, gölgeden bıktığım an güneşli bir yer arayabiliyordum (...).”⁹⁹

Bir güç tutuyor olmasa göğe doğru uçup gidecekmiş duygusuna kapılır.¹⁰⁰ Dolayısıyla eylemsizlik onun seçimi değil, mahkumiyetidir. Bu mahkûmiyet insanın eylemlerinin boşunallığına, yapıp ettiklerinin anlamsızlığına işaret eder. Her şey iki zil arasındaki süreyi doldurmak içindir. Sonu gelmeyen kapkara bir gecedir¹⁰¹ arzulanan, zilin bir daha çalmamak üzere son kez çalmasıdır; yani sondur, ölümdür.

Mahkumiyetin sınırları, oyunu başlatan ve ikinci perdede gözlerini her yumduğunda ısrarla çalan zil tarafından belirlenir. Zil, varlığını geçmişinden yola çıkarak inşa etmeye çalışan Winnie’yi anılardan uzaklaştırıp ana dönmek zorunda bırakan, panoptikon¹⁰² tarzı bir baskı aracıdır. Bu açıdan Winnie ile zil arasındaki ilişkinin,

⁹⁷ Oğuz ARICI, **Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2020, s. 41.

⁹⁸ A.e.

⁹⁹ Samuel Beckett, “*Mutlu Günler*”, **Tüm Kısa Oyunları**, Çev. Akşit Göktürk, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 105.

¹⁰⁰ A.e., s. 102.

¹⁰¹ A.e., s. 121.

¹⁰² Jeremy Bentham’ın 1785’te tasarladığı hapisane modelidir. Dairesel yapıdaki bu mimari, her biri ortadaki nöbetçi kulesinden görünecek şekilde hücrelere yerleştirilen suçluların, kendileri nöbetçileri görmezken nöbetçiler her daim kendilerini gözetleyebilecekleri için suç ihtimali doğurabilecek davranışlardan kaçınacakları düşüncesine dayanır. Detaylı bilgi için bkz. Jeremy Bentham, **The Panopticon Writings**, Ed. Miran Bozovic, Londra, Verso, 1995.

köle-efendi ilişkisine benzediği iddia edilebilir. Zira Winnie, istemese de ona itaat etmekten kendini alamaz:

*“Kaç kereler... (Susar.) ... kaç kereler kendi kendime söylemişimdir, işitme, Winnie, işitme şu zili, hiç umursama, gönlünün dilediği gibi, uyuyup uyanmana bak sen, ya da sana en faydalı olacak bir şekilde, aç kapa gözlerini.”*¹⁰³

Ancak işitmek elinde değildir,¹⁰⁴ konuşmamak gibi. Yine de bu baskı, Winnie’nin hem yok saymayı arzuladığı hem de mevcudiyetinden memnuniyet duyduğu bir unsur olarak ikili bir anlam taşır. Yok saymayı arzu eder; çünkü bir keski gibi acıtır canını.¹⁰⁵ Memnuniyet duyar; çünkü biri tarafından gözetleniyor olmak, seilmek anlamına gelir aynı zamanda.¹⁰⁶ Böylece ne Willie’den onaylanma ihtiyacına karşılık alabilen ne de geçmişin puslu anılarına ulaşabilen Winnie, kendi varlığına yabancılaşır. Hiçbir söylediğinin gerçekliğinden emin olamaz artık. Bunu duyumsamamak içinse konuşmaya ihtiyacı vardır. Zira hareket kabiliyeti gittikçe azalır.

İlk perdede belinden yukarısı hareket edebilen Winnie, ikinci perdede hepten hareketsiz kalır. Böylece ilk perdede çantayı karıştırma, çantadaki nesnelerle günlük faaliyetleri tekrarlama ve konuşma eylemleri, ikinci perdede yerini safi konuşmaya bırakır. Ancak bu konuşma da önceki eylemler gibi iki zil arasında kendini avutmak için başvuru yöntemlerinden biridir. *Godot’yu Beklerken*’de belirtildiği gibi¹⁰⁷ düşünmekten kaçmak için kullanılan bir tür savunma mekanizmasıdır. Bu yüzden Winnie için önemli olan, işitmekten ziyade işitildiğini düşündürmektir.¹⁰⁸ Çünkü o, tek başına varlığının ayırdına varamayan, kendini ancak öbürünün kendisini görmesinden

¹⁰³ Beckett, **a.g.e.**, s. 116.

¹⁰⁴ **A.e.**

¹⁰⁵ **A.e.**

¹⁰⁶ **A.e.**, s. 113.

¹⁰⁷ “*ESTRAGON: Susmayı beceremiyoruz, bari beklerken çene çalalım, ama öyle kendimizi kaybetmeden.*

VLADIMIR: Olur. Lafan bol ne var bizde.

ESTRAGON: Düşünmemek için.

VLADIMIR: Özrümüz var.

ESTRAGON: Duymamak için.

VLADIMIR: Nedenlerimiz var. (...)” Samuel Beckett, **Godot’yu Beklerken**, Çev. Hasan Anamur, İstanbul, Can Yayınları, 1990, s. 72-73.

¹⁰⁸ Beckett, **Mutlu Günler**, s. 97.

dolayı gören, bir araya düşmüş iki kişiden biridir.¹⁰⁹ Dilin bir iletişim aracı olmaktan çıkışı, konuşma eyleminin işteşliğini yitirışı, yalnızca kendine değil, en yakınına dahi yabancılaşan insanı görünür kılar. Bu açıdan Winnie'nin onaylanma çabasına karşın konuşma, diyalogdan ziyade monolog halinde gelişir. Sonuç olarak Winnie için iletişim kurma işlevini yitiren konuşma, bir kendini var etme biçimidir.

Yukarıda yapısal özelliklerinden ve konusundan kısaca bahsetmeye çalıştığımız *Mutlu Günler*, klasik anlamda bir olay örgüsünden yoksundur. Bu yüzden oyunda ne klasik olay örgüsünde görmeye alışık olduğumuz türde, oyun kişisini harekete geçiren bir itkidenden ne de yukarıda açıkladığımız anlamda bir eylemden söz edilebilir. Onun yerine bir sahne olayıdır söz konusu olan. Oyun kişileri belli devinimlerde bulunsalar da bunlar tekrarlayan, mekanik edimleri kapsar. Bu edimlerse günlük hayatın süreğenliğini ve tekdüzeliğini vurgulamak için kullanılır. Oyun kişilerinin neden şu veya bu halde oldukları ya da sözgelimi Winnie'nin niye şu değil de bu hikâyeyi anlattığı sorgulanmaz, nedensellik ikinci plandadır. Şemsiyenin birden alev alması gibi, ilk bakışta olağandışı gelen; ancak simgesel anlamı göz önüne alındığında anlam kazanan kimi olaylar olası karşılanır. Aslında bu da oyun kişilerinin sahne varlıkları olarak var olduklarına ikna olduğumuza işaret eder. Hem zil hem *kutsal* ışık hem Winnie'nin oyun kişisi olarak kendine işaret edişi hem de seyirciye doğrudan seslenişi -sözgelimi ayakları olduğu zamanlar kendisinin de seyirciler gibi hareket edebildiğini söylemesi¹¹⁰- onun sahne varlığı olarak varlığına işaret eder. Hem Winnie hem de Willie tiyatro salonunda, oyun başladığında karşımıza çıkar yalnızca. Ancak oyun kişisi olarak Winnie'nin *ben sizin gibiydim, siz de benim gibi olacaksınız* anıştırması, seyircinin de bu dünyada yapıp yapabileceklerinin iki zil (doğum ile ölüm) arasındaki süreci doldurma çabasından başka bir şey olmayan birer oyuncu oluşuna işaret eder. Dolayısıyla dünya bir oyun alanı, hayatsa tüm edimlerimizle bir oyundur. Bu anlamda oyunun iletisi, evrensel bir bildirime dönüşür.

İkinci olay örgüsü tipi, eyleme dayalı (doğrusal), ancak eylemi duruma indirgeyen ve merkezinde yine evrensel durumu barındıran olay örgüsüdür. Eugene Ionesco'nun

¹⁰⁹ A.e., s. 98.

¹¹⁰ A.e., s. 105.

Gergedanlar'ını, *Amedee ya da Nasıl Kurtulmalı*'sını, Jean Genet'nin *Hizmetçiler*'ini, *Balkon*'unu, *Paravanlar*'ını, *Zenciler*'ini, Samuel Beckett'ın *Krapp'ın Son Bandı*'nı bu olay örgüsü tipine örnek gösterebiliriz. Bu olay örgüsü tipinde elle tutulur bir olaydan bahsedilebilir. Bu olayı ateşleyen bir katalizör vardır ve olay örgüsü serim, düğüm, çözüm bölümlerine neredeyse uygun bir biçimde ilerler. Ancak bu, olayların tümüyle neden-sonuç ilişkisine dayandığı ya da gerekçelendirildiği anlamına gelmez. Örneğin *Gergedanlar*'da insanların aniden gergedanlaşmaya başlaması gerekçelendirilmez. Üstelik gergedanlaşmaya sebep olan itkinin belirlenmesinin, ikinci plana atıldığı görülür. Önemli olan, çevreleri bir anda gergedanlarca sarılan ve gergedanlaşma tehdidiyle karşı karşıya kalan insanların vereceği tepkidir. Buna koşut olarak başta korku ve tiksinti duyulan gergedanların, gittikçe daha sevimli bir hale gelerek cazip bir görünüm kazanmaya başladığı görülür. Bu yüzden gergedanlaşmadan kalan son iki kişiden Daisy, dönüşenlerin arasına katılma güdüsüne engel olamaz. Gergedanlaşmayıp gergedanlar dünyasında tümüyle yalnız kalan Berenger ise, insani olanı temsilen gergedanlara karşı bir başkaldırıya girişir. Oysa bu yaklaşımın sebebi onlar gibi olamaması, dönüşememesidir:

*"((...) resimlerdeki insanların çirkinliği ile çok güzelleşmiş olan duvardaki gergedan başları çarpıcı bir karşıtlık oluşturur. (...)) (...) Güzel olan onlar. Ben haksız mıyım! Ah, keşke onlar gibi olsaydım. Boynuzum yok, ne yazık ki! Ne kadar çirkin, dümdüz bir alın. (...)"*¹¹¹

Dolayısıyla oyun, durağan bir durumu değil, simgesel karşılığını gergedanlaşmada bulan bir toplumsal dönüşüm sürecini gözler önüne serer. Oyunun sonunda oyun kişileri belli bir durumdan bir başkasına geçmişlerdir. Esslin'in belirttiği üzere Ionesco bu dönüşümle, 1938'de Romanya'dan ayrılmadan önce Demir Muhafızlar'ın faşist eylemlerine katılan pek çok tanıdığının duygularını yansıtır.¹¹² Ancak Ionesco için

¹¹¹ Eugene Ionesco, "Gergedanlar", **Toplu Oyunları IV**, Çev. Hasan Anamur, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s. 122-123.

¹¹² Esslin, **a.g.e.**, s. 144.

önemli olan bu politik durumdan ziyade insani olandır. Bu yüzden oyunda gergedan simgesini kullanarak farklı durumlarda her insanda görülebilecek bu itkiye odaklanır.

Üçüncü olay örgüsü tipinde belirleyici olan döngüselliktir. Döngüsel olay örgüsü, oyunun başladığı şekilde veya başladığına yakın bir şekilde bitmesini işaret eder. Böylece her şeyin sürekli bir sirkülasyon halinde sürüp gittiği, tekrar ettiği anıştırılır. Eugene Ionesco'nun *Ders'i*, *Kel Şarkıcı'sı*, Samuel Becket'in *Godot'yu Beklerken'i*, *Oyun'u* bu yapıya örnek gösterilebilir.

*Oyun'da*¹¹³ eylem, metal birer küpten yalnız boyunlarının üst kısmı görünen üç oyun kişinin konuşmasıyla sınırlıdır. Burada da oyun kişilerinin statik eylemi (konuşma), *Mutlu Günler'de* olduğu gibi teatral bir araca bağımlı kılınır. Spot ışığı (cehennemsi kutsal ışık) belirleyicidir. Anlatılan bir aldatılma hikayesidir. Oyun kişilerinden Adam aldatan, Birinci Kadın aldatılan, İkinci Kadın ise Adam'ın sevgilisidir. Ancak bu hikâye geçmişte yaşanmış ve bitmiştir. Oyun kişilerinin metal kutulara hapsoluğu ve birbirleriyle iletişim kuramayışı, şu an başka bir durumda olduklarını (belki de öldüklerini), üstelik bu durumda da geçmişleriyle yüzleşmeye mahkûm olduklarını gösterir. Üç oyun kişisinden spot ışığı kendi yüzüne vuran konuşmayı devralarak hikâyeyi kendi açısından anlatır. Işık sönünce konuşması yarım kalan, ışık tekrar kendine dönünce lafına devam eder. Böylece diyaloglar, çapraz bir yapıda ilerler. Zaman zaman bu çapraz gidişat, üç spot ışığının aynı anda yanmasıyla üç kişinin de eşzamanlı konuşması neticesinde oluşan kakofoni ile kesintiye uğrar. Oyun kişilerinin spot yandıkça konuşmaları, spot ışığının *Mutlu Günler'deki* gibi çok yönlü bir anlam taşıdığını gösterir. Işık hem harekete geçiricidir hem bir baskı unsurudur hem de oyun kişilerinin teatral birer varlık olduklarına gönderme yapar. Oyun başladığı şekilde biterek aynı sirkülasyonun sonsuz bir döngüde devam edeceği anıştırılır. Bu döngüsellik umutsuzluk ile sıkışma duygusunu da beraberinde getirir.

Aydemir'in absürd tiyatrodaki görüldüğünü ifade ettiği üç olay örgüsü tipini yukarıda ele aldık. Gelgelelim bu, bütün absürd tiyatro oyunlarındaki olay örgüsü tiplerinin bunlarla sınırlı kaldığı anlamına gelmez. Bu yüzden Aydemir'in kategorileştirmesinin

¹¹³ Bkz. Samuel Beckett, "Oyun", *Tüm Kısa Oyunları*, Çev. Levent Mollamustafaoğlu, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 169-186.

dışında kalan oyunları nitelemek için *eyleme dayanan ancak doğrusal olmayan olay örgüsü* şeklinde yeni bir olay örgüsü tipi eklemeyi uygun görmekteyiz. Böylece yukarıdaki olay örgüsü tiplerine uymayan oyunları da bu kategoriye dahil edebiliriz. Bu yeni kategori, olay örgüsünü baştan aşağı bozan, çeşitli tekniklerle seyirciyi, oyunu bütünlüklü bir yapı olarak algılaması için daha fazla düşünmeye zorlayan oyunları ifade eder. Eugene Ionesco'nun zaman sıçramalarıyla yer ve zaman algısını yerle bir ettiği oyunu *Bavullu Adam*¹¹⁴ veya Harold Pinter'in ters kronolojik yapıda kurguladığı oyunu *Aldatma*¹¹⁵ bu olay örgüsü tipine örnek verilebilir.

1.3.3.2. Karakter

Özdemir Nutku karakteri “*psikolojik açıdan kendine özgü nitelikleri olan birey*”¹¹⁶ şeklinde açıklar. Buna karşın tip ise bilinen kalıplara göre işlenen oyun kişileridir ve hiçbir psikolojik ayrıntı taşımaz.¹¹⁷ Karakteri tipten ayıran en büyük nitelik, içsel bir değişim geçirmesidir. Klasik dramatik yapı daha ziyade bu tarz bir değişim geçiren karakterin hikayesine odaklanır. Ancak absürd tiyatrodaki durum değişir.

Absürd tiyatrodaki oyun kişileri çoğunlukla tutarlı bir karakter yapısı göstermezler. Bunun başlıca sebebi içine düştükleri (yabancı oldukları) bir dünyada yaşamak zorunda kalmaları ve hem kendilerine hem de ilişki içinde oldukları kişilere yabancılaşmalarıdır. Bu yabancılaşma duygusu, oyun kişinin seyirciye abuk gelen davranışlarda bulunmasına yol açar. Akılla açıklanamayan bir dünyada, akılla açıklanamayan bir varoluşa sahip insandan akla uygun hareketlerde bulunması beklenemez. Bu yüzden oyun kişileri çoğunlukla sahne varlıkları olarak kendilerine işaret ederler ve yanılsamacı bir inandırıcılıktan uzaktırlar. Seyirciyi bu yanılsamadan uzaklaştırmak için abartma, karşıtlıklardan yararlanma gibi bazı tekniklere başvurulur. Örneğin *Paravanlar*'da sömürgeci Avrupalıları temsil eden Bay Blankensee, üzerinde tahakküm kurduğu Arapların yanında kocaman göbeği ve kalçalarıyla arz-ı endam

¹¹⁴ Bkz. Eugene Ionesco, “Bavullu Adam”, **Toplu Oyunları IV**, Çev. Lale Arslan, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s. 125-208.

¹¹⁵ Bkz. Harold Pinter, **Aldatma**, Çev. Haluk Bilginer, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2014.

¹¹⁶ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, 4. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi., 2001, s. 182.

¹¹⁷ A.e.

ederken onlardan uzaklaştığı an kendisi gibi bir Avrupalı olan Sir Harold'ın yanında pantolonunun düğmesini açarak göbeğine taktığı yastığı açık eder.¹¹⁸ Oyunda Bay Blankensee'in sömürgelere itibarlı görünmek için böyle bir taktik uygulaması, bu oyun kişilerince temsil edilen Avrupalılığı alaylamak için kullanılan abartılı bir edimdir. Bununla birlikte bu hile seyircinin gözleri önüne serilerek gerçeklik algısı altüst edilir ve efendinin erkinin içi boşaltılır.

Absürd oyunlarda oyun kişileri bir değişim geçirirler de bu değişim, klasik dramatik yapıdaki bir karakterin dönüşümünden farklıdır. Örneğin *Ders*'te Öğretmen'in dönüşümü, bir baskı unsuru olarak bilginin verdiği erkten kaynaklanır. Başlangıçta oldukça yumuşak başlı görünen Öğretmen'in dili ve tavrı, gittikçe otoriter bir nitelik kazanır. Öyle ki iş sonunda Öğrenci'yi öldürmeye kadar varır. Oysa oyunun sonunda, bu öldürülenin bugün öldürülen kırkinci öğrenci olduğu anlaşılınca, oyun kişinin bu değişiminin tek sefere mahsus olmadığı, tekrarlayan bir nitelikte olduğu anlaşılır. Dolayısıyla karşımızdaki, bu değişimine rağmen tek boyutlu bir gerçeklik kazanır.

Absürd oyunlarda sıkça rastlanan bir diğer durum, rollerin değişkenliğidir. Çok çeşitli şekillerde kullanılabilen bu teknik, farklı absürd yazarlarında farklı amaçlara hizmet eder. Örneğin Genet'nin oyunlarında bu teknik, oyun kavramıyla birleşir. Rollerin değişmesi yoluyla hanımın hizmetçiye, fahişenin savaş kahramanına dönüşmesi, toplumsal kurallara, erke karşı bir başkaldırının ifadesidir ve ötekiyi yüceltmek için kullanılır. Pinter'ın oyunlarındaysa temeli yine yabancılaşma duygusuna dayanan, bir tehlike ve korku duygusuyla doruğa ulaşarak yıkımı imleyen rol değişimi görülür. Elinde portatif tezgahıyla sokağın köşesinde kibrit satan kişi, oyunun sonunda evdeki erkekle pekâlâ yer değiştirebilir.¹¹⁹

Absürd oyunlarda oyun kişilerinin birbirlerine hitap şekilleri de çok yönlüdür. Bir oyun kişisine ismi dışında başka bir isimle hitap etmek, oyun kişileri arasındaki samimiyete / samimiyetsizliğe, sıcaklığa / soğukluğa ya da yabancılaşmaya işaret edebildiği gibi oyundaki dünya algısına bağlı olarak esere oyunsu / düşsel bir hava katmak için de kullanılır. Beckett'ın *Godot'yu Beklerken*'indeki Estragon ile

¹¹⁸ Jean Genet, **Paravanlar**, Çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 80-85.

¹¹⁹ Bkz. Harold Pinter, "A Slight Ache", **Harold Pinter: Plays I**, Londra, Faber and Faber, 1991.

Vladimir'in birbirlerine Didi ve Gogo diye hitap etmeleri buna örnek gösterilebilir. Bazen oyun kişinin farklı adlar kullandığı da görülür. Bu uygulama, bir gerçeğin açığa çıkmasını geciktirme amacıyla kullanılabileceği gibi seyirciyi şaşırtmak veya gerçeklik algısını kırmak için de kullanılabilir. Pinter'in *Doğum Günü Partisi* adlı oyununda McCann ve Goldberg pansiyona geldikten sonra Stanley'in kendini önce Weber olarak tanıştırması, ardından diğer ikisince sorguya çekilirken Joe Soap olduğunu açıklaması gibi.¹²⁰ Absürd tiyatrodaki oyun kişilerinin isimleriyle ilgili göze çarpan bir diğer unsur da isim kullanılmamasıdır. Böyle oyunlarda oyun kişileri ya toplumsal rolleriyle ya bir edimleri / özellikleriyle ya da bunların hiçbiri dikkate alınmadan birer harfle adlandırılabilir. Oyun kişilerine isim vermeme pek çok farklı sebebe dayandırılabilirse de absürd tiyatrodaki daha çok kişilerden ziyade meseleye vurgu yapmak için veya kişinin kendini var edememesinin bir göstergesi olarak kullanıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak absürd oyunlarda oyun kişileri bazen karakter özellikleri göstermekle birlikte daha ziyade insanda evrensel olanı göstermek için çizilen sahne kişisidir. Bu yüzden ön plana çıkan, bir karakterin seçimlerinden ziyade içinde bulunduğu insanlık durumudur. Absürd oyunlarda isimlerin, rollerin değişkenlik göstermesi vasıtasıyla bazen yabancılaşma duygusunun altı çizilir, bazense kültürel kodlar ve toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanır.

1.3.3.3. Çatışma

Klasik dramatik yapıda çatışma, bir karakterin isteği ile ona engel olan karşı güç arasındaki mücadeleyi imler. Bu karşı güç, kişinin kendisi olabileceği gibi bir başkası, toplum veya doğa da olabilir. Absürd tiyatrodaki bu çatışma türlerinin hemen hepsi görülür. Daha statik oyunlarda, örneğin Beckett'ın oyunlarında, kişi daha ziyade kendisiyle çatışma halindedir. Örneğin *Cascando*'da¹²¹ Ses'in söyledikleri bu çatışma türüne girer. Ses, Beckett'ın hemen her oyununda görülen bir motif olan *öykü anlatıcısı olarak insanın aklından geçenleri dile getirir*. Burada öykü yazmak, öykü

¹²⁰ Harold Pinter, *Doğum Günü Partisi*, Çev. Memet Fuat, İstanbul, De Yayınevi, 1965, s. 50.

¹²¹ Samuel Beckett, "Cascando", *Tüm Kısa Oyunları*, Çev. Uğur Ün, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 159-168.

anlatıcısı insanın kendini alamadığı bir uğraşa dönüşür. Öykü mesaj kaygısıyla, maddi kaygıyla vs. yazılmaz. İnsanın kendinden, gerçeklikten kaçmasının bir yolu olduğu gibi, bir kendini var etme biçimidir aynı zamanda. Bu yüzden kendini öykü anlatmaktan / yazmaktan alıkoyamayan insan için söz / sözcük hem bir ıstırap kaynağı hem de hayatını idame ettirmesinin sebebidir.

Harold Pinter'ın oyunları daha çok kişinin başka kişilerle çatıştığı bir izlek içerir. Bu çatışmalar tanıdık / yabancı, güvenli alan / dışarısı gibi karşıtlıklarla pekiştirilir ve bir erk problemini açığa çıkarır. Yine de olay örgüsü kişinin başkalarıyla veya başka bir grupta (örneğin *Ay Işığı*'ndaki¹²² gibi aile bireyleriyle) çatışması ekseninde ilerlese de bu çatışma tek yönlü değildir. Varoluşla, dünyaya yabancılaşmayla, dolayısıyla hem kendinle hem de dünyayla-doğayla çatışmayla iç içedir. Yabancı korkusu, güvensizlik, iletişimsizlik ise bu çatışmaların merkezinde yer alır.

Bir öteki olarak daha ziyade ötekiyi kendine dert edinmiş bir oyun yazarı olan Genet'de ise oyun kişileri daha çok toplumla, toplumun hukuk ve ahlak kurallarıyla ve bunları temsil eden kurumlarla çatışma içindedir. Böylece Genet'nin oyunlarında alışıldık toplumsal normlardan farklı şekillerde ele alınan fahişeler, eşcinseller, kadınlar ve erkekler aracılığıyla bazen Avrupa merkezci bakış açısı, bazen erkeğin erki veya erkeklik inşası, bazen kadına toplumca atfedilen toplumsal roller ters yüz edilerek seyirciler, toplumsal belleğin bıraktığı mirası sorgulamaya itilir.

1.3.3.4. Diğer Özellikler

1.3.3.4.1. Oyun İçinde Oyun

Yukarıda bahsedilenlerden de anlaşılacağı üzere absürd tiyatro tek bir biçime bağlı kalmaz. Biçim, absürd tiyatro yazarının stili uyarınca gelişir. Bu sebeple her absürd oyunun kendine özgü bir okunma biçimi vardır. Yine de absürd oyunların çoğunda ortak olan belli başlı nitelikler yok değildir. Absürd oyunların çoğunda oyun içinde oyun tekniğine yer verilmesi de bunlardan biridir.

¹²² Bkz. Harold Pinter, *Ay Işığı*, Çev. Filiz Ofluoglu, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008.

Oyun içinde oyun farklı şekillerde kullanılabilir. Sevdâ Şener bu tekniğin kullanılma biçimlerini şu altı başlık altında inceler:

“[a] Sahnedeki oyunun içine yerleştirilmiş oyun (...), [b] Oyunun içinde oyuna getirme oyunu (...), [c] Yaşamı oyun olarak değerlendirme (...), [ç] Toplumdaki rolünü oyun gibi oynama (...), [d] Modern oyunlarda düş-gerçek ikilemi, [e] Gerçekle örtüşen oyun.”¹²³

Bunlardan yaşamı oyun olarak değerlendirme, toplumdaki rolünü oyun gibi oynama, düş-gerçek ikilemi ve gerçekle örtüşen oyun kategorilerinin absürd tiyatrodâ görüldüğü söylenebilir. Absürd tiyatro yazarlarının bu tekniğe başvurma sebepleri değişkenlik göstermekle birlikte daha çok bir yandan her şeyin anlamsız ve sahte olduğu yanılsamalar dünyasını gözler önüne sererken öte yandan seyircinin bir yanılsamaya kapılmasını önleme arzusunda yatar. Bu yüzden oyunun atmosferi önemlidir. Atmosfer bazen bir rüyayı, bazen bir kâbusu, bazense içinden çıkılmaz bir labirenti anımsatır. Buna karşın zemin kaygandır. Oyun gerçeğe dönüşebilirken rüya da her an kaba dönüşebilir.

1.3.3.4.2. Sahneleme ve Dekor

Absürd tiyatrodâ yer alan durum ve olaylar genelde mantık sınırlarını aştığı için, sahneleme de günlük hayattan farklı bir biçime evrilir. Hemen her absürd yazarın kendine özgü bir biçiminin olması, sahnelemeyi belirleyen asal unsurdur. Örneğin Ionesco’nun pek çok oyununda görülen nesnelerin çoğalması faktörü, Beckett’da stilize bir dekora ve göstermecî oyunculuk anlayışına dönüşür. Ancak örneğin Pinter’ın oyunlarındaki gibi gerçekçi sahnelemeye uygun oyunlar da vardır. Yine de çoğunlukla gerçekçilikten uzak, kendi teatral gerçekliğini yaratan sahne tasarımları ve aksesuarlar kullanılır.

¹²³ Sevdâ Şener, *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat: Dram Sanatı*, s. 97-110.

1.3.3.4.3. Dil

Absürd tiyatrodaki kullanılan dil akışkandır. Burada da klasik dramatik yapıda görülen, birbirine mantık çerçevesinde bağlı diyaloglar yer alabilir. Ancak bunlar yerini kimi zaman sayıklamalara, kimi zaman eşzamanlı konuşmalara ve kakofoniye, kimi zamansa uzun monologlara bırakır. Diyaloglarda etkisellik-tepkisellik aranmadığı gibi ekonomi ilkesi de gözetilmez. Oyun kişisi konuyla tümüyle alakasız bir şeyi sırf laf olsun diye söyleyebilir. Zira burada dil, iletişim aracı olmaktan çıkmış, kişinin kendini var etme yönteminin aracı haline gelmiştir. İletişimsizlik problemi, kişilerin birbirlerinin söylediklerini anlamaması, sorularına cevap alamaması, karşılıklı konuşuyormuş gibi görünüp sadece kendi düşüncelerini anlatması şeklinde anlamsal düzeyde ele alındığı gibi doğrudan dilin parçalanması yoluyla dilsel düzeyde de vurgulanır. İletişimsizliğin ve yabancılaşmanın doruk noktasına ulaştığı bir atmosferde susma da önem kazanır.

1.4. Sonuç

Absürd tiyatro yetkinliğini eskiye uzanan köklerinden ve varoluşçu felsefeyle II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan düşünceleri biçim-içerik ekseninde homojen bir şekilde kaynaştırmasından alır. Ortaya çıktığı dönem bu kadar beğenilmesinin sebebi gerek ele aldığı konu gerekse bunu işleyiş biçimi açısından çağının gereksinimlerine duyarlı bir biçimde karşılık vermesinde yatar. Bugün hala üzerinde çalışılmaya devam ediliyorsa bu, absürd tiyatronun evrensel olanı teatral bir biçimle bütünleştirerek her çağa ve topluma hitap edecek şekilde yapılanmasındandır. Şener'e göre absürd tiyatronun avangard özelliğini koruması da bundandır. Absürd tiyatro avangard özelliğini korur; çünkü "[a]bsürd tiyatronun ilke ve kuralları dondurulmuş, hatta belirlenmiş değildir [ve b]u akım içinde saydığımız her yazarın, her sahneye koyucunun kendine özgü bir deyişi, bir biçimi vardır."¹²⁴

Sonuç olarak bu ilk bölümde, daha sonra inceleyeceğimiz Yelizaveta Bam ve İvanovların Noel Ağacı oyunlarının, absürd tiyatro eserlerine benzeyen ve onlardan

¹²⁴ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 297.

ayrılan yönlerine dikkat çekmek için Martin Esslin'in absürd tiyatro kuramını ele aldık. Ancak daha önce de belirttiğimiz üzere Rus absürd tiyatrosu, Avrupa merkezli absürd tiyatrodan tümüyle farklı toplumsal koşullarda oluşur. Bu sebeple oyun incelemelerimize geçmeden önce, Rus absürd tiyatrosunun oluşmasına zemin hazırlayan toplumsal, siyasi ve kültürel olaylara şöyle bir göz atılarak Üçüncü Bölüm'de bunların, iki tiyatro pratiği açısından ne gibi farklar doğurduğu saptanmaya çalışılacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

RUS ABSÜRD TİYATROSUNUN OLUŞMASINA ZEMİN

HAZIRLAYAN ETMENLER

Çalışmamızın bu kısmında, Rus siyasi ve kültürel yaşamında Rus modernleşme hareketi ile başlayan ve önce Rus modernizminin, ardından Rus avangardının doğmasına yol açan tarihsel-kültürel kırılmalara yer verilecektir. Sanatsal arenada XIX. yüzyılın sonlarına doğru görülmeye başlanan Rus modernizminin, klasik sanat-edebiyat kanonlarına karşı duruşu, sonunda daha radikal sanat-edebiyat hareketlerinin doğmasına olanak sağlayacak ve 1920'lerin sonunda OBERİU da Gümüş Çağ'ın ve Rus avangardının son temsilcisi olarak tarih sahnesindeki yerini alacaktır.

2.1. Rus Modernleşme Hareketi

I. Petro Dönemi (1689-1725) Rus modernleşmesinin başlangıcı sayılır. Petro, Avrupa'nın gelişmişlik düzeyini imparatorluğun ulaşması gereken bir seviye olarak kabul eder ve çoğunluğu köylüden oluşan eski, gelenekçi çarlığı, modern bir imparatorluğa dönüştürmek ister. Bunun için ilk iş, boyarları tıraş etmeye koyulur. Avrupa tarzı eğlenceler düzenlemek ve Batılı tarzda dans etmek zorunluluk halini alır.¹²⁵ İnsanlara nasıl davranmaları gerektiğini anlatan bir görgü kitabı basılarak dağıtılır. Yeni takvime geçilir¹²⁶ ve kilise, Kutsal Sinod adı verilen departmana bağlanarak tümüyle devlete / çara tabi bir kurum haline gelir. Ruslara Avrupa'yı tanıtmak ve okuma kültürünü yerleştirmek için herkese açık ilk Rus gazetesi *Vedomosti* basılır.¹²⁷ Yapılan reformların halkın zihninde yer etmesi ve Batılı tiyatro

¹²⁵ Uzelli'nin aktardığına göre "Çar I.Petro 1718 yılında Rusya'da halk balolarını başlatan davetler hakkındaki fermanı ilan etmek zorunda kal[ır]. Fermana göre, saraylılar sırayla evlerinde açık toplantılar yapacak ve Peterburg halkı bu toplantılara çağrılmadan katılacak, satranç oynayarak, konuşmalar yaparak, dans ederek zaman geçirecekti[r]." Gönül Uzelli, "I. Petro Döneminin Sonuna Kadar Rusya'da Dansın Tarihsel Geçmişi ve Gelişimi", *Sanat Dergisi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, C.0, No: 5, 2004, s. 62.

¹²⁶ Bu tarihten sonra eskiden 1 Eylül tarihinden başlayan yeni yıl terk edilerek 1 Ocak 1700 milâdî senenin kabulü sayılır. Akdes Nimet Kurat, *Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917'ye Kadar*, 2. bsk., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987, s. 255.

¹²⁷ A. M. Osorgina, *İstoriya Russkoy Literatury: S Drevneyşih Vremen Do Puşkina*, Paris, YMCA Press, 1955, s. 102. Aynı yerde Osorgina, Çar Aleksey Mihayloviç döneminde de elçilik talimatıyla gazete benzeri şeyler hazırlandığını; ancak bunların sadece çara ve boyarlara hitaben elle yazılmış az

kurallarını bilen gençlerin yetiştirilmesi açısından kullanışlı bir unsur olarak okul tiyatrosu, saray tiyatrosunun¹²⁸ yerini alır. Ancak bütün bunlar Batılı bir Rusya kimliği inşa etmek için yetersizdir. Bu sebeple Petro çareyi, sevmediği her şeyi temsil eden başkent Moskova'nın karşısına modern, Avrupai bir şehir olan Peterburg'u inşa ettirmekte bulur. Böylece Rusya'nın "*Batı'ya açılan pencere[si]*"¹²⁹ Peterburg, Neva Nehri'nin döküldüğü bataklık arazide kurulmaya başlanır.¹³⁰ Petro hayalindeki modern Rusya'yı yaratmak için Moskova'nın temsil ettiği her şeyin karşısına koyabileceği karşıt bir külte ihtiyaç duyar. Böylece Peterburg miti, Moskova kültürünün karşıtı olarak kurulmaya başlanır.¹³¹ Bundan böyle Moskova geçmişi, kadim Rus kültürünü, Rus ruhunu temsil ederken Peterburg modernizmi, aklı, Batıcılığı, köklerden kurtuluşu temsil eder. Sanat ve edebiyat bile bu karşıtlıktan nasibini alır. Artık Moskova el işlemeciliği, ikon sanatı, dokumacılık gibi geleneksel sanatların merkezi haline gelirken Peterburg kısa zaman içinde modern danslar, batı müziği ve klasisizm gibi Batı'dan ithal edilen sanatların, akımların ve tekniklerin etkisi altına girer.

sayıda sayfadan oluştuğunu belirterek Vedomosti'nin bin kopya ile isteyen herkes için basıldığının altını çiziyor. **A.e.**

¹²⁸ Batılı anlamda Rus tiyatrosunun temelini oluşturan saray tiyatrosuna yönelik ilk adım, Büyük Petro'nun babası Çar Aleksey Mihayloviç'ten gelir. Anlatılana göre Çar Aleksey Mihayloviç, oğlu Petro'nun doğumundan altı gün sonra 4 Haziran 1672'de, İncil'in Ester Kitabı'ndan hareketle bir performans sergilenmesini emreder. Bu oyunun, yeni inşa edilen Komedi Konağı'nda gösterildiği gün; yani 17 Ekim 1672 Rus tiyatrosunun da doğuşu kabul edilir. Bkz. Y. K. Gerasimov, L. M. Lotman, F. Y. Priyma, **İstoriya Russkoy Dramaturgiyi XVIII: Pervaya Polovina XIX Beka**, Leningrad, NAUKA Leningradskoye Otdeleniye, 1982, s. 29-30.

¹²⁹ Orlando Figes, **Nataşa'nın Dansı: Rusya'nın Kültürel Tarihi**, Çev. Figen Dereli, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2009, s. 23.

¹³⁰ Orlando Figes Rus kültürünü incelediği muhteşem kitabında bu seçimi (şehrin, uygun pek çok yer varken bataklık üzerine kurulmasını), XIX. yüzyılda Rus düşünce sisteminin önemli bir parçası haline gelen Batıcıların üzerinde düşüncelerini şekillendirdiği aydınlanma hırsı ile bağdaştırır. Bu açıdan bakıldığında şehrin, bataklıkta inşa edilmesi önemlidir; zira bu, insanın doğa karşısındaki zaferinin açık bir göstergesidir ve Petro'nun gelenek kırıcılığı ile doğrudan özdeşleşir. Yine "*Peterburg'un, tanrının lütfuyla gelen adam tarafından yaratılışı miti*", pek çok şaire ve yazara esin kaynağı olur. Daha detaylı bilgi için bkz. **A.e.**, s. 30-32.

¹³¹ Orlando Figes bu miti şu şekilde açıklar: "(...) *Temelleri toprakta olmayan bir başkent düşüncesi, Rus edebiyat ve sanatının esinlendiği Petersburg mitinin de temelini oluşturmaktadır. Bu mitolojide Petersburg gerçekdışı bir şehir, doğüstü fantazi ve hayaletler diyarı, kıyametin yabancısı krallığıdır. Gogol'un Petersburg Hikayeleri'nde (1835) bahsedilen mutsuz ve yalnız kişiler; Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanındaki Raskolnikov gibi hayalperest katillerin yuvasıdır. Her şeyi yok eden bir sel hayali, Puşkin'in Bronz Atlı'sından Bely'nin Petersburg'una (1913-1 914) kadar şehrin "kaçınılmaz son" hikayelerinin değişmez teması haline gelmiştir.*" **A.e.**, s. 32.

Batı merkezci bu yönetim anlayışı Petro'dan sonrakilerce yer yer sürdürülür. Örneğin Avrupa felsefesinin (özellikle Fransız aydınlanma düşüncesinin) etkisinde kalarak Rusya'daki herkes için ideal yönetim biçimini bulmak isteyen İmparatoriçe II. Yekaterina, 1767'de Montesquieu'den etkilendiği anlaşılan bir *Kanunname* (Nakaz)¹³² kaleme alır. Ancak Kanunname'sinde -otokrasiden yana tavrı bir yana bırakılırsa- Rusya halkı için ilerici görüşlere yer veren İmparatoriçe zamanla bu ideali uygulamanın o kadar da kolay olmadığını anlayarak amacından uzaklaşır. Bu durum onu toprak sahibi soylularla yakın ilişkiler kurmaya itince birtakım köylü isyanı çıkar. Bunların en meşhuru olan Pugaçyov İsyanı, 1775'te Pugaçyov'un idam edilmesiyle sona erse de köylülerin durumunun iyileştirilmesi gerektiği yönündeki fikirleri canlandırır. Bu gelişmelerin edebiyattaki karşılığı, yüzyılın sonuna yaklaşıldıkça klasisizmin etkinliğini kaybetmeye başlaması ve insanın toplumsal ödevleriyle değil, insan oluşuyla ön plana çıktığı sentimentalizmin¹³³ ortaya çıkmasıdır. Bundan böyle sıradan insanın duyguları da en az soylular kadar anlatılmaya değer olacaktır.

Batı merkezci düşünceden esas kopuş, 1812 Vatan Savaşı'nda Napolyon'un Rusya'yı işgaliyle gerçekleşir. Savaş sırasında askerler, gerçek vatanseverin soylular değil de köylüler olduğunu keşfedince, *geleceğin vatandaşları olarak serfler* düşüncesi ortaya çıkar.¹³⁴ Savaşın zaferle sonuçlanmasının ardından milliyetçilik düşüncesi ağırlık kazanır ve yaklaşık bir asırdır göz ardı edilen köylüye ve köylünün temsil ettiğine inanılan kadim Rus kültürüne yönelinir. Bunun sonucu, köy ve köylünün romantik bir biçimde idealleştirilmeye başlanmasıdır. Zira “*romantizmin coşku ve heyecan dolu özelliği, 1812 yılındaki Napolyon'a karşı sürdürülen Vatan Savaşı sonrası uyanan*

¹³² McConnell'a göre II. Yekaterina tarafından 1767'de Montesquieu'den etkilenilerek kaleme alınan Kanunname (Nakaz), bir otokrazi savunmasıyla başlamasına karşın Rus halkına yabancı birtakım kavramlarla birlikte önemli haklar içerir. Örneğin, kanunlarla yönetilme ve yönetime katılma hakkını ima eden “vatandaş” kelimesi ilk kez bir Rus belgesinde kullanılır. Yine kanunlar, egemenin iradesi olarak değil, devletin temeli olarak adlandırılır ve senato ile mahkemeler vasıtasıyla güvence altına alınır. Mahkemeler hükümdarın, devletin temel anayasasına aykırı her tür yasa çıkarmasına karşı eş benzeri görülmemiş bir itiraz yükümlülüğüne teşvik edilir. Bütün vatandaşlar aynı yasalara uymak zorundadır ve yasalar önündeki bu eşitlik zenginlerin, çok da zengin olmayanlara eziyet etmesini önleyecek kurumlara gerektirir vs. Bkz. Allen McConnell, “The Autocrat and the Open Critic”, **Catherine The Great: A Profile**, Ed. Marc Raeff, Londra, Palgrave Macmillan, 1972, s. 165-166.

¹³³ Sentimentalizm: XVIII. yüzyılın ortalarında klasisizme tepki olarak doğan edebi akım. Sentimentalizm kelimesi, Fransızca duygu anlamına gelen sentiment kelimesinden gelir. Akıldan ziyade duyguların, kişinin iç dünyasının ön plana çıktığı akımın Rusya'daki en önemli temsilcisi Karamzin'dir.

¹³⁴ Figes, a.g.e., s. 104.

yaşam koşullarını değiştirme isteğine ve ulusal kalkınma ortamına son derece uygundur.”¹³⁵ Gelgelelim serflerin durumunda dişe değer bir iyileştirme yapılmak bir yana, asker serflerin zorla başka işlere koşulması, 1812’de serflerle birlikte savaşan liberal soyluları çileden çıkarır. Netice 14 Aralık 1825’te liberal soyluların önderliğinde *rejime karşı ilk ayaklanma* olan *Dekabrist*¹³⁶ *Ayaklanması* gerçekleşir. Ancak I. Nikolay, anayasa talebiyle Senato Meydanı’na yürüyen kalabalığın üzerine ateş açılmasını emreder ve rejim karşıtı ilk ayaklanma kanlı bir şekilde bastırılır. Bunun neticesinde tutuculuk ve baskı ülke genelinde daha vahim boyutlara ulaşırken rejime karşı ılımlı bakış açıları büyük çoğunlukla olumsuz döner. Bu gelişmelerin etkisiyle artık toplumun gereksinimlerine karşılık vermediği düşünülen diğer akımlar yerlerini, 1830’lardan itibaren yavaş yavaş gerçekçiliğe bırakır.

Rus edebiyatında gerçekçilik en yetkin haline Gogol ile ulaşır. Rus edebiyatında sentimentalizmin en önemli temsilcisi Karamzin ve Rus romantizminin en önemli temsilcisi Puşkin ile birlikte Rus edebiyatının altın çağını oluşturan üç üsluptan biri olarak değerlendirilmesi bu yüzdendir.¹³⁷ Başlangıçta Puşkin gibi romantik eğilimler gösteren Gogol, *Arabeskler* ve *Mirgorod* adlı derlemelerini yayınladığı yaratıcılığının ikinci evresinde bütünüyle gerçekçiliği benimser.¹³⁸ Onun eserlerini öncellerinden ayıran, hayatı olduğu gibi göstermesidir. Sade bir dil kullanması, sıradan insanı gündelik hayatın olağan gidişatı içinde, günlük konuşma dilinde yansıtması, onu da aşarak küçük insanı¹³⁹ anlatması, bunu yaparken acıklının içinde gülünç olanı, gülünçün içinde acıklı olanı deşerek üzüntü veren olayları güldürü öğeleriyle harmanlaması ve anlatısını zaman zaman fantastik ve grotesk öğelerle taçlandırması Gogol üslubunun doğmasına sebep olan etmenlerdir. Bu üslup öyle benimsenir ki

¹³⁵ Türkan Olcay, “19. Yüzyıl Rus Edebiyatında Romantizm Üzerine”, **Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi**, Atatürk Üniversitesi, C.0, No: 17, 2010, s. 370.

¹³⁶ Dekabrist (декабрист): Aralıkçı. Topluluğun bu adı almasının sebebi, ayaklanmanın aralık (dekabr/декабрь) ayında gerçekleşmesidir.

¹³⁷ Vasilij Vasilyeviç Rozanov, **O pisatelstve i pisatelyah**, Ed. A. N. Nikolyukina, Moskova, Pespublika, 1995, s. 145.

¹³⁸ Türkan Olcay, **Rus Edebiyatında Doğalcı Okul**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2003, s. 60.

¹³⁹ Küçük insan: Rus edebiyatında toplumsal hiyerarşinin en alt tabakasında bulunan, psikolojisi ve davranışları toplumsal konumuna paralel olarak gelişme gösteren kahramanlar için kullanılan terim. “Malenkiy çelovek”, **Literaturniy entsiklopedičeskiy slovar**, (Çevrimiçi) [Литературный энциклопедический словарь. «МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» \(niv.ru\)](http://Литературный энциклопедический словарь. «МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» (niv.ru)), 20 Nisan 2021.

Gogol ekolünü takip ederek hayatı olduğu gibi göstermeyi şiar edinen gerçekçi¹⁴⁰ yazarlar, edebiyat eleştirmeni Belinskiy'nin başına geçtiği *Oteçestvenniye Zapiski* (Vatan Notları) ve *Sovremennik* (Çağdaş) adlı dergilerin çatısı altında bir araya gelerek Doğalcı Okul'u oluşturur.¹⁴¹ Yaklaşık on beş yıl kadar kısa bir süre faaliyet göstererek 1850'de dağılan Doğalcı Okul, bugün Rus edebiyatını Rus edebiyatı yapan çok sayıda gerçekçi yazar çıkarır ve bunların dışındaki pek çok kişiye yol gösterici olur.

1855 Kırım yenilgisi, Rus İmparatorluğu'nun Avrupalı devletler karşısında pek çok açıdan geri kaldığının anlaşıldığı bir zamana işaret eder. Bu sebeple I. Nikolay'ın ölmesiyle (1855) tahta geçen II. Aleksandr, ılımlı bir sosyal politika izleyerek çok sayıda reforma imza atar. Bu görece serbestlik ortamı, yazar ve sanatçıların düşüncelerini daha rahat bir şekilde ifade etmelerine olanak sağlar. Böylece 1861'e gelindiğinde gerçekçi yazarların da etkisiyle serflik kaldırılır. Bu gelişme, imparatorluk sanatının örgütlendiği akademiye karşı itirazları da beraberinde getirir ve 1863'te on dört mezun, akademinin dayattığı estetiğe karşı çıkarak kendi akademileri Peterburg Serbest Sanatçılar Arteli'ni kurar.¹⁴² Artun'a göre Rusya'da resmi imparatorluk sanatını yıkarak özerkleşmenin önünü açan da bu On Dörtler Devrimi'dir.¹⁴³ Gezinler olarak da bilinen bu sanatçılar, "*saf estetik değil, sosyal ve politik niteliklere dayanan yeni bir sanatsal kod inşa e[derler]. Böylece (...) gerçekçi hareket 1870'lerin ve 1880'lerin sanatsal arenasına hakim ol[ur]*"¹⁴⁴

Gelgelelim bütün bu olumlu gelişmeler, Dekabrist Ayaklanması sonrası rejime yönelen öfkeyi dindirmeye yetmez. II. Aleksandr 1881'de, ilk defa bu dönem örgütlenmeye başlayan radikal devrimci örgütler tarafından düzenlenen bir suikast sonucu öldürülür.¹⁴⁵ Ondan sonra tahta geçenlerin mutlakiyetçi anlayışı ve baskıyı

¹⁴⁰ 1840'ların sonuna kadar *gerçekçilik* teriminin olmadığını; onun yerine *doğal* teriminin kullandığını belirten Olcay, gerçekçilik teriminin ilk kez 1849'da P.V. Annenkov tarafından kullanıldığını belirtir. Bkz. Olcay, "**Rus Edebiyatında Doğalcı Okul**", s. 75.

¹⁴¹ **A.e.**

¹⁴² Ali Artun, **Sanatın İktidarı:1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik**, 2. bsk., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 30.

¹⁴³ **A.e.**

¹⁴⁴ John E. Bowl, "Introduction", **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowl, New York, The Viking Press, 1976, s. xx.

¹⁴⁵ Vernadsky, **Rusya Tarihi**, Çev. Doğukan Mızrak, Egemen Ç. Mızrak, 2. bsk., İstanbul, Selenge Yayınları, 2011, s. 286.

sürdürmeleri, edebiyat ve sanattaki toplumcu gerçekçi izleği sekteye uğratar. Sansür yeniden kuvvetlenince kimi yazarlar / sanatçılar, eserlerinde toplumsal olaylara değinmekten çekinerek iç dünyalarına yönelirler. Kimileri toplumsal meselelerden uzak kalmanın yolunu mistisizm ve sezgiciliğe sığınıp dünya meselelerini görmezden gelmekte bulur. Kimileri ise toplumsal meselelere tümüyle kayıtsız olmamakla birlikte düşüncelerini daha soyut ya da kolay anlaşılır olmayan şekillerde ifade etme yoluna giderler. Bütün bunların yanında biçimsel kaygılar da gerçekçiliğe bir tepki doğmasına sebep olur. Bu tepkilerin edebiyat ve sanattaki karşılığı, karşı-gerçekçi akımların birbiri ardına sıralandığı Gümüş Çağ ve Rus avangardı olur.

2.2. Gümüş Çağ ve Rus Avangardı

Gümüş Çağ XIX. yüzyıl sonu-XX. yüzyıl başı Rus kültürel yaşamındaki gelişmeleri kapsayan dönemin adıdır.¹⁴⁶ Akimov, edebiyat çevrelerinde Gümüş Çağ terimini ilk kullananın Berdyayev olduğuna dair genel bir kanı olsa da bu kavramın, Berdyayev'in çalışmasından (bu çalışma ilk kez 1949'da basılmıştır) çok daha evvel, 1933 yılında modern Rus şiirini tasrih etmek için şair N. Otsup tarafından *Rus Şiirinin Gümüş Çağı* adlı makalede kullanıldığına dikkat çeker.¹⁴⁷ Yine Akimov, yolculuğuna modern Rus şiirini imleyerek başlayan terimin, ancak S. Makovskiy'nin Rusya'daki Manevi-Kültür Rönesansı'nı tarihsel olarak değerlendirme teşebbüsüne giriştiği *Gümüş Çağın*

¹⁴⁶ Elbette bu tarihlendirmenin sınırları üzerinde fikir ayrılıkları vardır. Örneğin Edebiyat Bilimci Wolfgang Kasack Gümüş Çağ'ı XX. yüzyılın başından başlatıp Bolşevik İhtilali'ne kadarki süreyle sınırlandırır. Wolfgang Kasack, **Leksikon Russkoy Literatury XX Veka**, Moskova, Rik Kultura, 1996, s. 396. Eleştirmen Etkind 1915'i Gümüş Çağ'ın zirvesi ve sonu atfeder. Y. G. Etkind, **Yedinstvo Serebryanogo Veka**, y.y., CPB, 1997, s. 12. Kreyd ise her şeyin 1917'den sonra, iç savaşın başlamasıyla bittiğini; 20'lerden sonra Gümüş Çağ'ı meydana getiren şairlerin, yazarların, sanatçıların çoğu kişisel yaratıcılıklarına devam etse de dönemin kendisinin sona erdiğini ileri sürer. Toplamda üç dalgadan oluşan Rus göçmen edebiyatının ilk göç dalgasıyla yurt dışına çıkan sanatçıları kastederek Gümüş Çağ'ın Berlin'e, İstanbul'a, Prag'a, Sofya'ya, Belgrad'a, Helsinki'ye, Roma'ya, Harbin'e, Paris'e göçtüğünü belirtir.¹⁴⁶ Buradaki özgür düşünce ortamına rağmen Gümüş Çağ'ın Rusya'dan uzakta tekrar doğmasının mümkün olmadığını dile getirir. V. Kreyd, **Vospominaniya o Serebryanom Veka**, Moskova, Respublika, 1993, s. 7.

¹⁴⁷ Boris Akimov, "Kakaya Muzyka Bıyla, Kakaya Muzyka Zvuçala!", **Poeziya Cerebryanogo veka: Sbornik**, epub, Ed. Boris Akimov, Eskmo, 2007, s. 8/1421.

*Parnas'ında*¹⁴⁸ adlı kitabının yayımlanmasından sonra XIX. yüzyıl sonu-XX. yüzyıl başı Rus kültürünü tanımlayacak şekilde yerleştiğini belirtir.¹⁴⁹

Edebi ve sanatsal açıdan Gümüş Çağ, Altın Çağ'da olduğu gibi bir veya birkaç kişinin ismi ile anılamayacak kadar çeşitli bakış açıları ile yöntemlere ev sahipliği yapar. Gümüş Çağ ile birlikte o vakte kadar Rus edebiyatı ile sanatında baş gösteren uzun dönemler yerini kısa akımlara ve yeni arayışlara, cesaret gerektiren denemelere bırakır. Bunda etkili olan başlıca unsur modernizmdir.

Modernizmin 1884'te Seurat ile başladığını kabul eden Demirkol, 1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi'nde iktidarı ele geçiren devrimci burjuvanın, Marks'ın deyişiyle daha 1810'lardan itibaren gerici duruma düştüğünü belirtir.¹⁵⁰ Ona göre, sanatçıların bu tarihten 1895'e kadar pek çok olayla sarsılan Avrupa'nın durumuna uygun bir şekilde, burjuvazinin aşırı baskısından etkilenecek içine kapanmasının sonucu olarak 1886'da sembolizm akımının, daha sonra rose-croix¹⁵¹ akımının ortaya çıkması, snobizmi ve dejenere sanat anlayışını doğurur.¹⁵² Dolayısıyla Demirkol'a göre Avrupa'da bunalım çağının kaçınılmaz meyvesi olarak ortaya çıkan modernizm, ifade yollarını dejenere sanatta bulan yeni bir döneme işaret eder. Çok farklı temellere

¹⁴⁸ İlk kez 1962'de yayımlanan *Gümüş Çağ'ın Parnas'ında* adlı kitabının önsözüne Makovskiy, çoğu anavatanında başladığı eserini Batı'da, bir göçmenin hayat koşulları altında bitiren, bazıları çoktan gölgeye dönüşmüş şairlerden, yazarlardan, ressamlardan, müzisyenlerden bazılarını anarak başlar. Lev Şestov, S. Bulgakov, Berdyayev, B. Struve, Vyaçeslav İvanov, Merejkovskiy, Zinayda Gippiyus, Bunin, Remizov, Hodaseviç, Georgiy İvanov, Sergey Volkonskiy, Aleksandr Benua, M. Dobujinskiy, Stelletskiy, Rahmaminov bu isimlerden bazılarıdır. Kendisi de aynı zamanda bir şair olan Makovskiy, 1909-1917 yılları arasında Gümüş Çağ'ın pek çok önemli isminin sesini duyurmasına yardımcı olan Apollon Dergisi'nde editörlük yaptıktan sonra kendisi de ilk göç dalgasıyla birlikte yurt dışına çıkar. Bu eseri de hayata gözlerini yumduğu yıl, Paris'te yayımlanır. Yukarıda saydığımız birbirinden çok farklı isimlerden bir kısmını aynı kitapta bir araya getirmeye çabalarken başlangıçta içinden çıkılmaz çelişkilere düştüğünü itiraf eden yazar, daha sonra bu isimleri bir araya getireni, dini ruh hali, Tanrı arayışı ve bunların tam aksiymiş gibi bolca Rus aşırılığı şeklinde özetlediği anarşist kişiliğini kabul ettirme ile açıklar. Bkz. Sergey Makovskiy, *Na Parnase Serebryanogo Veka*, New York, Orfey, 1986, s. 9-10.

¹⁴⁹ Akimov, *A.g.e.*, s. 8/1421.

¹⁵⁰ Vedat Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2008, s. 17.

¹⁵¹ Rose-croix ya da Gül ve Haç akımı: 1892-1897 yılları arasında varlık gösteren sembolizme yakın sanat anlayışı. Demirkol'a göre Rose-Croix grubunun özellikleri, sembolist anlayışta, Mukaddes Kitap'tan alınan hikayeleri işleyen, E. A. Poe'nun yapıtlarını destekleyen bir yolda yapıtlar vermektir. *A.e.*, s. 28.

¹⁵² *A.e.*, s. 17-18.

dayanmakla birlikte sanatsal ve edebi açıdan Rus modernizmiyle başlayan Gümüş Çağ için de Avrupa'dakine benzer, bunaltıcı bir havadan söz etmek mümkündür.

Rusya'ya XIX. yüzyılın sonundan itibaren hâkim olan bunaltıcı havanın başlıca sebebi, içte ve dışta süren karışıklıkların, daha büyük olaylara gebe olduğu önsezisidir. Bu önsezi neticesinde yüzyılın ikinci yarısı yönünü hepten topluma dönen gerçekçilik, daha içe dönük, mistik, karamsar bir atmosfer çizen kişisel seslere bırakır yerini. XX. yüzyıl başını mistik olana ve okültizme ilgi, dini kaygı ve arayış, estetik duyarlılıkta artış ve şiirde çiçeklenme, Rusya'da bağımsız felsefi düşüncenin uyanış devri¹⁵³ olarak niteleyen Berdyayev'in bu döneme Manevi-Kültürel Rönesans demesinin sebebi budur. Bu dönemi yaşamış biri olarak Berdyayev, yeni ruhların ortaya çıktığı, yeni yaratıcı yaşam kaynaklarının açıldığı, yeni günbatımlarının görüldüğü, güneşin batışı ve ölüm duygularının, güneşin doğuşu duygusu ve yaşamın dönüşeceği umuduyla birleştiği Rus Kültür Rönesansı'nın, geniş toplumsal hareketten kopuk bir kısır döngüde gerçekleştiği söyler.¹⁵⁴ Ona göre Rus Manevi-Kültürel Rönesansı Rusya'ya devrim öncesinde gelir ve eski Rusya'nın ölümünün yaklaştığına dair keskin duyuya eşlik eder.¹⁵⁵ Benzer şekilde Barkovskaya da XX. yüzyıl başını bir kırıma ve kriz çağı¹⁵⁶ olarak niteledikten sonra bu krizi açıklamak için Tolstoy'un 1905 tarihli *Asrın Sonu* adlı makalesinden yararlanır:

“İncil dilinde asır [vek / vek] ve asrın sonu, bir yüzyılın [столетие / stoletie] sonunu ve başlangıcını ifade etmez; bir dünya görüşünün, bir inancın, insanların iletişim kurma yöntemlerinden birinin sonunu ve bir başka dünya görüşünün, bir başka inancın, bir başka iletişim tarzının başlangıcını ifade eder.”¹⁵⁷

Ancak buradan yola çıkarak Gümüş Çağ'ın yalnız maneviyata dönük, ruhani içeriklerden ibaret olduğunu düşünmek yanlış olur. Zira Gümüş Çağ, devrimin ayak

153 Nikolay Aleksandroviç Berdyayev, “Glava VI: Russkiy kulturniy renessans načala xx. veka. Vstreç s lyudmi”, **Samopoznaniye**, epub, Moskova, AST, 2007, s. 252-253/663.

154 A.e., s. 253/663.

155 A.e.

156 N. V. Barkovskaya, **Poeziya Serebryanogo Veka: Učebnoye Posobiye**, 3. bsk., Yekaterinburg, Uralskiy Gosudarstvennyy Pedagogičeskiy Universitet, 2010, s. 7.

157 Lev Tolstoy, **Polnoye Sobraniye Soçineniyi Tom 36: Proizvedeniya 1904-1906 gg.**, Ed. V. G. Çertkov, Moskova-Leningrad, Gosudarstvennoye İzdatelstvo Hudojestvennaya Literatura, 1986, s. 231.

seslerinin iyiden iyiye duyulmaya başlandığı bir dönemde başlar. Başlangıçta geçmişten kopuşun acı vericiliği ve yeninin umut dolu heyecanı ile korkusu arasında sıkışıp kalan insanın başını çektiği, içe dönük bir geçiş dönemini imlese de ileride, temsilcilerinin ancak materyalizmi, faydacılığı ve pozitivizmi reddetmek¹⁵⁸ suretiyle ortak bir çerçevede ele alınabileceği, birbirinden çok farklı sanatsal ekollerden ve eğilimlerden oluşan bir evreye girerek doğrudan sanatın kendisine ve estetiğe yönelir. Buna rağmen bu dönemin kimi araştırmacılar tarafından tümüyle manevi ve mistik olanla ilişkilendirilmesinin, modern hareketin erken örneklerinden ve Gümüş Çağ'ın ilk modern akımı sembolizmden¹⁵⁹ kaynaklandığı söylenebilir.

Camilla Gray Rus sanatında modern hareketin izlerinin, 1870 yılında Rus demiryolu kralı Savva Mamontov tarafından bir araya getirilen Abramtsevo Sanat Kolonisi'ne kadar uzandığını belirtir.¹⁶⁰ Abramtsevo Sanat Kolonisi, Rusya'da 1860'lardan sonraki hızlı sanayileşme sürecinde yaşanan toplumsal dönüşümün bir sonucu olarak ihmal edilen geleneksel köylü sanatının kaynaklarını korumak ve sürdürmek amacıyla¹⁶¹ kurulan sanat kolonileri arasında en önemlisidir. Gray ressamlardan yazarlara kadar pek çok kişiden oluşan bu topluluğun önemini, 1757'de İmparatoriçe Yelizaveta tarafından kurulduğundan beri, yarı saraya uygun, yarı bürokratik sistemi, ülkenin sanatsal yaşamını tümüyle kontrol altında tutan Peterburg Sanat Akademisi'ne karşı ilk meydan okumayı gerçekleştirmeleriyle açıklar.¹⁶² Gerek Mamontov'un yönetimindeki Abramtsevo Sanat Kolonisi'nde gerekse Prenses Tenişheva tarafından kurulan Talaşkino Sanat Kolonisi'nde sanatçılar, özünde ulusal sanattan yola çıkan ancak bunları, yaşadıkları dönemin de izlerini taşıyan kendi sanat anlayışlarıyla harmanladıkları özgün bir stil yaratırlar. Bowl'tun belirttiği üzere, Mamontov ve kolonisinin temelde Moskov karakterine rağmen bu sanatsal mirası diğerlerinden daha

¹⁵⁸ Kasack, **a.g.e.**, s. 396.

¹⁵⁹ Sembolizm: İlk örnekleri Paul Verlaine, Stephane Mallarme gibi şairler tarafından kaleme alınan sembolizm veya simgecilik, XIX. yüzyılın 60'lı yıllarında Fransa'da ortaya çıkan sanat akımıdır.

¹⁶⁰ Camilla Gray, **The Russian Experiment in Art: 1863-1922**, Ed. Marian Burleigh-Motley, Londra, Thames & Hudson World of Art, 1986, s. 9.

¹⁶¹ Bowl't, **a.g.e.**, s. xxii.

¹⁶² Gray, **a.g.e.**, s. 9

fazla özümseyen ve geliştiren, St. Peterburg Sanat Dünyası (Mir İsskuvstvo / Мир искусство) grubudur.¹⁶³

1880'lerin sonunda Aleksandr Benois önderliğinde bir öğrenci grubundan ortaya çıkan Sanat Dünyası üyeleri, Peterburg'un varlıklı entelijansiyasının çocuklarından oluşur.¹⁶⁴ Bir sanat hareketi olarak 1890'ların başından itibaren tarih sahnesine çıkan topluluğun amacı, Rusya'da ilk kez Batı kültürünün ana akımına katkıda bulunacak, özünde uluslararası bir merkez yaratmaktır.¹⁶⁵ Bu amaçla Sanat Dünyası grubu, bir yandan Gezginler'in saltanatı süresince Avrupalı devletler ile kaybettikleri düşünsel teması yeniden güçlendirmeye çalışırken diğer yandan Gezginler tarafından uzaylı muamelesi gören sanatı yeniden canlandırmaya yönelir.¹⁶⁶ Topluluğun 1898'den 1903'e kadar yayın hayatına devam eden aynı adlı yayın organı (Sanat Dünyası) grubun vizyonuna uygun olarak hem dünya sanatı ile edebiyatındaki gelişmeleri Rus okuyucularıyla paylaşır hem de Rus edebiyatındaki yeni akımların temsilcilerinin çalışmalarına yer vererek bunların tanıtılmasında önemli rol oynar. Bu açıdan topluluğa, tartışmalara mistik damarları katan sembolist Merejkovskiy'i tanıtan ve yine sembolist Blok, Bely ve Balmont'un çalışmalarını yayınlayan edebiyat bölümünü yöneten Dmitri Filosofov önemli bir figürdür.¹⁶⁷ Bütün bunların yanında, Sanat Dünyası'nın tam anlamıyla avangard ya da radikal bir grup olmadığı ve grubun hiçbir zaman bir manifesto veya yönetmelik yayınlamadığı hatırd tutulmalıdır.¹⁶⁸

*“[Yine de] Sanat Dünyası sanatçılarının estetiği, sosyal ve politik gerçekliğe yabancılaştırmaları (en azından 1905'e kadar) ve öznel ve bireyci bir dünyaya kaçışları, onları sembolist edebi hareketle yakından ilişkilendir[ir]”*¹⁶⁹ ve *“yeni yeni birçok avangard koloni, gittikçe artan yoğunluktaki sergileri ve yayınlarıyla, Sanat Dünyası'nın deneyiminden doğar: Karo Valesi, Mavi Gül, Altın Post, Eşek Kuyruğu, Gençlik Birliği...”*¹⁷⁰

¹⁶³ Bowl, a.g.e., s. xxii.

¹⁶⁴ Gray, a.g.e., s. 37.

¹⁶⁵ A.e., s. 39.

¹⁶⁶ A.e., s. 38-39.

¹⁶⁷ A.e., s. 39.

¹⁶⁸ Bowl, a.g.e., s. xxii-xxiii.

¹⁶⁹ A.e., s. xxiii.

¹⁷⁰ Artun, a.g.e., s. 35.

İzleri 1870'lere uzansa da Rusya'da görülen ilk modern akım, gerçekçiliği reddetme eğilimiyle öne çıkan sembolizmdir. Rus sembolizmi 1892'de Merejkovskiy'nin *Geri kalmışlığın Sebepleri ve Çağdaş Rus Edebiyatının Yeni Akımları Hakkında*¹⁷¹ başlıklı çalışmasıyla başlar. Gümüş Çağ'ı da başlattığı kabul edilen¹⁷² bu eserde Merejkovskiy, Rusya'da dünya edebiyatıyla kıyaslanabilecek bir edebiyat olup olmadığı¹⁷³ sorusuna cevap arar. Ardından Zola'nın küçümseyici sembolizm yorumuna değinerek sanatsal idealizmin, Paris modasının icadı olduğunu düşünmenin büyük bir hata olduğunu ifade eder.¹⁷⁴ Bu savı bertaraf etmek için XIX. yüzyılın en büyük natüralist şairi olarak nitelediği Goethe'nin, şiirsel çalışmanın, zihinsel açıdan ne kadar ulaşılamaz ve kıyaslanamaz olursa o kadar güzel olacağı¹⁷⁵ yorumundan yararlanan yazar, yine Goethe'nin şiirsel bir çalışmanın sembolik olması gerektiği savından yola çıkarak sembolü açıklamaya girişir.¹⁷⁶ Böylece sembolizmi yeni bir sanatsal akım olarak gerçekçiliğin önüne koyan Merejkovskiy'nin eseri, Rus edebiyatında sembolizmin manifestosu kabul edilir.

İlerleyen yıllarda Rus sembolizmi iki döneme ayrılır. Bunlar Rus sembolizminin ilk kuşağını imleyen büyük / kıdemli sembolistler (staršie simvolisty-старшие симболисты) ve ikinci kuşağını imleyen küçük/genç (mladşie simvolisty veya mladosimvolisty-младшие симболисты / младосимволисты) sembolistlerdir. Rus sembolistleri arasındaki bu bölünme yaştan değil, dünya görüşlerindeki ve yaratıcı eğilimlerindeki farklılıklardan kaynaklanır.¹⁷⁷ Merejkovskiy, Bryusov, Zinayda Gippius, Sologub gibi ilk kuşak sembolistler hayata daha mistik bir yerden bakarak daha maneviyatçı bir tutum sergilerler. Buna uygun olarak Antik mitolojilerden ve Hristiyan mitolojisinden yararlanan ilk kuşak sembolistler, yukarıda saydığımız sebeplerle eserlerinde dünyayı daha pesimist bir bakış açısıyla resmederler. Buna karşın Vladimir Solovyev, Andrey Bely, Aleksandr Blok, Vyaçeslav İvanov gibi

¹⁷¹ Buna karşın eserin ilk basım tarihi 1893'tür.

¹⁷² Akimov, **a.g.e.**, s. 15/1421.

¹⁷³ Dmitriy Sergeyeviç Merejkovskiy, **O priçinah upadka i o novih teçeniyah sovremennoy Russkoy literatury**, S. Peterburg, B. M. Volf, 1893, s. 7.

¹⁷⁴ **A.e.**, s. 40.

¹⁷⁵ **A.e.**, s. 41.

¹⁷⁶ **A.e.**

¹⁷⁷ Boris Akimov, "Simvolizm", **Poeziya Cerebryanogo veka: Sbornik**, epub, Ed. Boris Akimov, Eskmo, 2007, s. 28/1421.

isimlerden oluşan ikinci kuşak Sembolistlerin, geçmişle bağı koparmamakla birlikte daha toplumsal bir bakış açısına sahip oldukları söylenebilir. İkinci kuşak Sembolistlerle birlikte ilk kuşağa özgü *günbatımı* teması *gündoğumu* ile yer değiştirir.¹⁷⁸ Onlar için güzellik, dünyayı dönüştüren bir güç haline gelir.¹⁷⁹

Yeni edebiyatın sanat alanındaki ilk yansıması 1904 yılındaki Kızıl Gül sergisi olur. Kızıl Gül neredeyse yeni bir okula işaret eder; çünkü Sanat Dünyası'nın kesin, rafine eserlerinin aksine doğanın doğalcı çalışmasından, bir fantezi ve masal dünyasına doğru keskin bir ayrılığa işaret eder.¹⁸⁰ İçerik açısından Kızıl Gül, birinci kuşak Sembolistlerin çalışmalarıyla ilişkilendirilebilirken 1907'deki Mavi Gül sergisi, ikinci kuşak Sembolistlerle bağdaştırılabilir. Biçimlerini cesurca sadeleştirip gittikçe saflaşan sıcak renk tonları kullanarak Sanat Dünyası'nın tükenmiş inceliğine ve sofistikeliğine meydan okumaya başlayan¹⁸¹ Mavi Gül grubu sanatçıları için sanat *relia ad realiora*'ya¹⁸² göre hareket etmek için *teurgik*¹⁸³ bir güçtür.¹⁸⁴ En önemli temsilcisi Kusnetsov olan Mavi Gül sanatçıları, yayın organları Altın Post'un [Золотое Руно] başyazısında Rus sanatını, doğduğu ülkenin ötesine yaymak istediklerini bildirirler.¹⁸⁵ Bowl't'a göre sanatsal açıdan Rus avangardının başlangıcı, Sergey Makovskiy'nin *yeni-ilkelciğin habercisi*¹⁸⁶ şeklinde nitelediği Mavi Gül sergisidir.¹⁸⁷

Kökleri XIX. yüzyılın ortalarına dayanan neoprimitivizm ya da yeni-ilkelcilik, XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyılın başlarında Rusya'da görülen avangard bir sanat akımıdır. Aralık 1909'da Altın Post'un üçüncü sergisinde bu yeni-ilkelci stili başlatanlar Larionov ve Gonçarova'dır.¹⁸⁸ Eserlerinde çocuk çizim teknikleri, formların sadeleştirilmesi, kompozisyonun naif simetrisi ve yerel renkler kullanan

¹⁷⁸ Barkovskaya, **a.g.e.**, s. 71.

¹⁷⁹ **A.e.**

¹⁸⁰ Bowl't, **a.g.e.**, s. xxv.

¹⁸¹ Gray, **a.g.e.**, s. 74.

¹⁸² *Realia ad lealia*: Gerçeklikten daha yüksek bir gerçeklik.

¹⁸³ *Teurgik*: Doğa üstü güçler tarafından meydana getirilmiş.

¹⁸⁴ Bowl't, **a.g.e.**, s. xxv.

¹⁸⁵ Gray, **a.g.e.**, s. 80.

¹⁸⁶ **A.e.**, s. 75.

¹⁸⁷ Bowl't, **a.g.e.**, s. xxv.

¹⁸⁸ Gray, **a.g.e.**, s. 97.

yeni-ilkelcilerin eserlerinin gösterildiği en parlak sergiler, Larionov tarafından düzenlenen Gençlik Birliği (1910), Altın Post (1909-1910), Elmas Bıçağı (1910-1911), Eşek Kuyruğu (1912) ve Hedef (1913) sergileridir.¹⁸⁹ Bunların içinden Eşek Kuyruğu yeni-ilkelcilikten fütürizme geçişi gösteren fütürist ağırlıklı bir sergiyken Hedef, rayonizmin¹⁹⁰ savunulduğu ilk kamusal platform olma özelliği taşır.¹⁹¹

1910'lara gelindiğinde sanat alanında olduğu gibi edebiyatta da Rus sembolizmine bir karşı çıkış görülür. Bunun başlıca sebebi, sembolist yöntemin bir tür şablona indirgenmesiyle özgünlük krizine girmesidir. Böylece sembolist estetik edebiyat sahnesindeki hakimiyetini akmeizme, fütürizme ve biçimciliğe bırakır.

Akmeistler (Yunanca *en yüksek nokta, doruk, zirve* anlamına gelen *akmeden*) veya adamistler (*Adem*'den; ilk isim daha yaygındır) henüz 1910'da beliren ve 1912-13 yıllarında N. Gumilyov ve S. Gorodetskiy önderliğindeki Şairler Atölyesi (Цех поэтов) ile yayın organı Hiperboreya (Гиперборея) etrafında bir araya gelen şairler topluluğunun adıdır.¹⁹² Hayata karşı mertçe net ve sert bir bakışı¹⁹³ işaret eden adamizm kavramından da anlaşılacağı üzere akmeistler, sembolistlerin kelimeyi boğduğu muğlaklığa karşı netliği savunurlar. Bunun için uyguladıkları yöntem, kelimeyi yan ve mecaz anlamların egemenliğinden kurtarıp gerçek anlamında kullanmaktır. Sembolizmden daha dünyevi ve ayakları yere basan bir dünya görüşünü benimsediklerini söyleyebileceğimiz akmeistlerin, sembolistlerde görülen toplumu sanatla dönüştürme gibi ideallere veya görünenin dışındaki bir gerçeklik arayışına yüz çevirdikleri açıktır. Sonuçta Nikolay Gumilyov, Anna Ahmatova, Osip Mandelştam gibi isimlerden oluşan akmeizm, sembolizm gibi uzun soluklu bir akım olma

¹⁸⁹ İ. A. Vakar, "Primitivizm (Neoprimitivizm)", **Entsiklopediya Russkogo Avangarda**, (Çevrimiçi) <http://rusavangard.ru/online/history/primitivizm/>, 17 Şubat 2021.

¹⁹⁰ Rayonizm ya da luçizm: Temeli, temsili sanatın ötesine geçerek nesnelerden yansıyan ışınların kesişiminden elde edilen biçimlere yoğunlaşma olarak özetlenebilecek akımın ismi, hareketin özüne de uygun olarak Rusça ışın anlamına gelen **luç** kelimesinden gelir. Rayonizm ismindeki "rayon" kelimesi de aslında Rusçadaki "luç" kelimesinin karşılığıdır.

¹⁹¹ Bowl, **a.g.e.**, s. xxxi.

¹⁹² V. Dıynnık, "Akmeistiy", **Bolşaya Sovetskaya Entsiklopediya: Tom 1-y A-Akolla**, Ed. O. Yu. Şmidt, Moskova, Aktsionernoye Obşestvo Sovetskaya Entsiklopediya, 1926, s. 823.

¹⁹³ Nikolay Gumilyov, "Nasledie Simvolizma i Akmeizm", y.y., **Apollon 1**, 1913, s. 42.

gerekliliklerini yerine getiremez ve kuruluşundan yaklaşık iki yıl sonra, Şubat 1914'te dağılır.¹⁹⁴

Rusya'da sembolist estetiğe karşı hemen hemen aynı tarihlerde doğan diğer bir akım fütürizmdir. Büyük Sovyet Ansiklopedisi'ne göre fütürizm (Latince *futurum*: Gelecek), XX. yüzyılın 10'lu yılları ile 20'li yıllarının başında İtalya ve Rusya'da etkinlik göstermiş avangard sanat akımıdır.¹⁹⁵ Yine aynı kaynağa göre fütürizm terimi, Rusya özelinde, ortaya çıkışının üzerinden çok geçmeden genellikle avangard ile eşanlamlı kabul edilen sol sanatın bütün cephesini işaret eder hale gelir.¹⁹⁶ Rus fütürizminin, İtalya'dan üç yıl sonra, 1912'de *Toplum Beğenisine Tokat* adlı manifestoyla başladığı genel bir kanıdır. Oysa henüz 1910 yılında, Marinetti'nin *Fütürist Manifesto*'sundan iki ay sonra *Budetlyane*; yani *Gelecekçiler* adı altında bir araya gelen topluluğun çabalarıyla ilk fütürist derleme *Hakimler Kapanı* (Sadok Sudey / Садок Судей) yayımlanır.¹⁹⁷ Grubu, *fütüristler* şeklinde yabancı bir isimle çağırmak yerine Rusçada *olmak* anlamına gelen *bıyt* fiilinin, üçüncü tekil şahıs, gelecek zaman çekimi olan *budet* kelimesinden türetilmiş bir Rus neolojisi olan *budetlyane*; yani *gelecekçiler* şeklinde adlandıran, grubun önde gelen isimlerinden Velimir Hlebnikov'dur.¹⁹⁸

1911 yılında İgor Severyanin, içinde *Egofütürizm Serisinden* alt başlıklı *Sıradan İnsanlar* (Ryadoviye Lyudi / Рядовые люди) şiirinin de yer aldığı *Zambaklardaki Nehirler* (Ruçi v liliyah / Ручьи в лилиях) adlı derlemesini yayımlayarak Marinetti'den ödünç aldığı *fütürizm* terimini, latince *ego* (ben) kelimesiyle birleştirerek kendi eserini *egofütürist* olarak tanımlayan ilk yazar olur.¹⁹⁹ Böylece Peterburg'da, Severyanin öncülüğünde Rus fütürizminin en önemli iki kolundan biri

¹⁹⁴ Boris Akimov, "Akmeizm", *Poeziya Cerebryanogo veka: Sbornik*, epub, Ed. Boris Akimov, Eskmo, 2007, s. 235/1421.

¹⁹⁵ Ye. Yu. Sapriyina, V. A. Markov, "Futurizm", **Bolşaya Sovetskaya Entsiklopediya 28: Frankfurt-Çaga**, Ed. Aleksandr Mihayloviç Prohorov, 3. bsk., Moskova, Sovetskaya Entsiklopediya, 1978, s.148.

¹⁹⁶ **A.e.**

¹⁹⁷ A. L. Grigoryev, K. D. Muratova, "Glava dvadtsat vtoraya: Futurizm", **İstoriya russkoy literatury tom 4-y: Literatura kontsa XIX-naçala XX veka (1881-1917)**, Ed. K. D. Muratova, Leningrad, Nauka, 1983, s. 712.

¹⁹⁸ Barkovskaya, **a.g.e.**, 150.

¹⁹⁹ V. N. Alfonsov, S. R. Krasitskiy, **Poeziya Russkaya Futurizma**, Ed. V. N. Sajin, Sankt-Peterburg, Akademiçeskiy proyekt, 2001, s. 331.

olan egofütürist hareket ortaya çıkar. 1912 yılına gelindiğinde, topluluğun *Ego Şiir Akademisi* (Akademiya Ego-Poezii / Академия Эго-Поэзии) başlıklı programı çeşitli gazetelere gönderilerek hareketin teorik temellerinin, sezgi ve egoizme dayandığı ilan edilir.²⁰⁰

Rus fütürizminin en önemli iki kolundan diğeri *kübofütürizm*dir. Tümüyle Rusya'ya özgü bir hareket olan kübofütürizm, adından da anlaşılacağı üzere edebiyatçılar ile ressamların el ele götürdüğü sanatsal bir akımdır. Öyle ki Rus fütürizmi dendiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Aleksandr Kruçyonih, *Fütürizm Tarihine Doğru Anılar ve Belgeler* adlı kitabında, fütürist dostlarının çocukluklarını ve gençliklerini irdeleyerek aralarındaki şaşırtıcı benzerlikleri ele alırken hemen bütün kübofütürist dostlarının başlangıçta ressam olduğuna değinir ve fütüristler için resme karşı bu ilginin, can alıcı bir şey olduğunu söyler.²⁰¹ Yine Gray'in belirttiğine göre edebiyatta hareketin yıldızının parladığı 1912-14 yılları boyunca Rus fütürist şairleri Mayakovskiy, Kruçyonih, Hlebnikov, Yelena Guro ve Burlyuk kardeşler için tipik olan yöntemlerin –hakaret, sokak dili, bağlam dışı ve karışık kelimeler, erotizm, çocuksu dil ve arkaik dil kullanımı, kelimeleri sestten başka bir şey kalmayınca kadar parçalara ayırma vs.- izi, avangard resme yön veren ünlü ressamlar Larionov ve Gonçarova'nın 1908'den 1913'e kadarki çalışmalarına kadar izlenebilir.²⁰² Dolayısıyla yazara göre Rus fütürizmi, resim alanında başladıktan sonra, hepsi aynı zamanda resimle ilgilenen şairler aracılığıyla edebiyata yayılır.

Hakimler Kapanı derlemesinden sonra çalışmalarına devam eden budetlyane, hareketin kapsamını esasen 1912 yılında yayımladıkları, manifestoları ile aynı adı taşıyan *Toplum Beğenisine Tokat* adlı derleme ile tanıtır. Geçmişi şiddetle reddederek okuyucuda şok etkisi yaratma amacı güden bu manifestoyu, Hakimler Kapanı'nda da imzaları bulunan David Burlyuk ve Velimir Hlebnikov'un dışında Aleksey Kruçyonih ile Vladimir Mayakovskiy imzalar. Hareketin en parlak temsilcisi kabul edilen Hlebnikov'un, manifestoda da bahsi geçen yeni kelime türetme yollarını gösterdiği

²⁰⁰ Grigoryev, Muratova, **a.g.e.**, s. 713.

²⁰¹ Aleksey Kruçyonih, "Detstvo i yunost budetlyan", **K istorii russkogo futurizma: Vospominaniya i dokumenty**, Moskova, Gileya, 2006, s. 50.

²⁰² Gray, **a.g.e.**, s. 108.

*Dilde Yeni Kelime Örneği*²⁰³ makalesi de bu derlemede yer alır. Yalnızca kendilerinin zamanın çehresini yansıttıklarını ileri süren yazarlar, akademiye ve Puşkin'i hiyerogliflerden daha anlaşılabilir bulduklarını belirterek Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u ve benzerlerini modernite vapurundan aşağı atmayı önerirler.²⁰⁴ Bunun için gerekçeleriye hazır: “İlk aşkını unutmayan, sonuncuyu bulamaz.”²⁰⁵ Klasiklerden başka çağdaş yazarlara da yukarıdan bakan kübofütüristler, alaycı bir dille Maksim Gorki, Kuprin, Blok ve daha nicelerinin, nehir kenarında bir yazlığa ihtiyacı olduğunu söyleyip kaderin, terzilere böyle bir mükafatı uygun gördüğünü ifade ederler.²⁰⁶

Toplum Beğenisine Tokat'ı bir dizi başka derleme takip eder. Bunların içinden *Cehennem Gidin* manifestosu, manifestoyu imzalayan David Burlyuk, Aleksey Kruçyonih, Benedikt Livşits, Vladimir Mayakovskiy, Igor Severyanin ve Velimir Hlebnikov'un topluluklarının isimlerinde yer alan ego ve kübo isimlerini atarak *fütüristler* adı altında birleştiklerini açıklamalarıyla önem kazanır.²⁰⁷

Rus fütüristler, yaklaşan devrimi, geçmişin burjuva estetiği üzerine kurulu kültürel zemini yok etmek ve hayatın sanatla birleşeceği yeni bir toplumsal zemin yaratmak için bir fırsat olarak görürler. Bu sebeple çalışmaları, yukarıda sayılanlarla sınırlı kalmaz. Sanatsal programlarını tanıtmak için rengarenk kıyafetler giyerek yaptıkları geziler, hemen hepsi birer performans şeklini alan edebi toplantılar, yazıp icra ettikleri operalar ve tiyatro oyunları, çok sayıda avangard sanatçıyı bir araya getiren ve pek çok isme ilham veren resim sergileri, yeni çağın enstrümanları olan sirenlerle, makinelerle, fabrika düdükleriyle gerçekleştirdikleri konserler diğer icraatları arasında sayılabilir. Bütün bunların yanında günümüze ulaşan eserler gösterir ki onlar için dil, üzerine konuşulacak bir konudan ziyade başlı başına bir amaçtır. Mevcut dile karşı müthiş bir nefret duyduklarını açıkça dile getiren sanatçılara göre şair, mevcut söz varlığının hacmini, keyfi ve türetilmiş kelimelerle arttırmak konusunda özgür olmalıdır.²⁰⁸ Bu

²⁰³ Bkz. David Burlyuk v.d., *Poşçina Obşestvennomu Vkus*, Moskova, G. L. Kuzmina, 1912, s. 110-112.

²⁰⁴ *A.e.*, s. 3.

²⁰⁵ *A.e.*

²⁰⁶ *A.e.*

²⁰⁷ David Burlyuk v.d., “İdite K Çortu”, *Futuristiy: Rıykayuşiy Parnas*, Sankt-Peterburg, Juravl, 1914, s.y.

²⁰⁸ Burlyuk v.d., *Poşçina Obşestvennomu Vkus*, s. 3.

arzu onları, değeri anlamdan bağımsız bir şekilde kendinde olan kelimeye ve *akılötesi dile* yönlendirir.

Akılötesi dil, fütürist şairlerin dilin mevcut kurallardan, kalıplardan ve anlamdan sıyrılarak bunlardan bağımsız bir şekilde değeri kendinde olan bir yapı halini alması adına gerçekleştirdikleri çalışmalar neticesinde ortaya çıkar. Akılötesi dilin en önemli kuramcılarından biri olan Aleksey Kruçyonih, bu dilin ortaya çıkış tarihi olarak şu satırların yazıldığı 1912 yılının aralık ayını gösterir:

“Dıyr-bul-şıyl

Ube şur

Skum

Vıy [Siz]-so-bu

R - l - ez.”²⁰⁹

Tümüyle akılötesi dilin kullanıldığı ilk örneklerden biri olan bu şiirden sonra, çoğunluğu akılötesi dilin en önemli temsilcileri Kruçyonih ile Hlebnikov tarafından olmak üzere *Salt Kelime Deklarasyonu*, *Salt Kelime: Edebi Eserler Hakkında*, *Akılötesi Dil Deklarasyonu* gibi pek çok makale yazılır. Bunların ortak eğilimi, dilin / kelimenin yapısal olarak parçalanması yoluyla yeni kelimeler elde etme yollarını göstermektir. Amaç, kullanılan dilin bağlayıcılığından kurtularak özgür bir dil yaratmaktır. Zira “[o]rtak bir dil bağlar, özgür bir dil ise kendinizi daha eksiksiz ifade etmenizi sağlar.”²¹⁰ Bunun için örneğin Salt Kelime Deklarasyonu’nda Kruçyonih, zambağı sevmesine rağmen *zambak* (liliya / лилия) kelimesini beğenmediğini belirtir ve ona *euıy* (еуы) demekle bir beis görmez; ona göre bu şekilde ilksel saflık geri kazanılır.²¹¹ Aslında bu, dünyayı farklı bir gözle gören sanatçıya, mitik Âdem gibi her şeye isim verme hakkı tanımaktır.

²⁰⁹ Aleksey Kruçyonih, “Otkuda i kak poşli zaumniki?”, **K istorii russkogo futurizma: Vospominaniya i dokumenty**, Moskova, Gileya, 2006, s. 301.

²¹⁰ Aleksey Kruçyonih, “Deklaratsiya slova kak takovogo”, **K istorii russkogo futurizma: Vospominaniya i dokumenty**, Moskova, Gileya, 2006, s. 287.

²¹¹ A.e.

Akılötesi dili önemli kılan bir başka özellik, evrensel bir dil olarak tasarlanmasıdır. Dili, oyuncak bebeklerin ses artıklarından dikildiği bir bebek oyununa benzeten Hlebnikov’a göre, aynı dili konuşan insanlar oyuna dahil olurken farklı dili konuşanlar için bu sesli bebekler olsa olsa sesli bir paçavralar koleksiyonudur; yani kelime sesli bir oyuncak bebek, sözlük ise oyuncak koleksiyonudur.²¹² Oysa bütün kelimeler ve dolayısıyla dil, alfabenin temel seslerinden meydana gelir. Dolayısıyla bu ses kombinasyonlarını belirli kurallar çerçevesinde değil de akılötesi dilin müsaade ettiği şekilde serbest bir sırayla ele alırsak herhangi bir dile ait olmayan kelimeler elde ederiz; üstelik bu tür kelimeler de anlaşılması zor olsa da bir şeyler söylerler.²¹³ Örneğin ç harfini ele alan Hlebnikov, Rus dilinde ç harfi ile başlayan çok sayıda kelimeyi inceledikten sonra ç ile başlayan kelimelerin bir nevi kılıf görevi gördüğünü fark eder (kase, kafatası, kazan, çorap Rusçada hep ç harfi ile başlayan kelimelerdir.). Dolayısıyla Rusça’da olduğu gibi bütün dillerde ç harfinin bir tür koruyucu kabuk; hacmi, içine giren şeyce doldurulan kılıf olduğu ortaya çıkarsa akılötesi dil anlaşılmaz olmaktan çıkacaktır ve ç-ayak: ayakkabı, ç-su: bardak gibi kelimeler rahatlıkla üretilebilirken dünya dili sorunu ortadan kalkacaktır.²¹⁴ Dillerin insanları eskiden bir araya getirdiğine²¹⁵ inanan yazara, akılötesi dilin “*embriyonik evredeki gelecek dünya dili*”²¹⁶ olduğunu düşündüren de budur. “*İnsanları yalnızca o [(akılötesi dil)] birleştirebilir. Akıllı diller artık insanları ayırıyor.*”²¹⁷

Neticede akılötesi dil, tüm dünyada geçerlilik kazanan, insanlığı birleştiren bir sistem haline gelemese de özellikle biçimciler, yazınbilim kuramının yaratılması hususunda akılötesi dilden ilham almış, fütüristlerin kuramsal çalışmaları kendileri başta olmak üzere çok sayıda araştırmacıya yol gösterici olmuştur.

Leksikon Nonklassiki’ye göre edebiyat bilimi çerçevesinde biçimsel yöntem, 1915-1919 yılları arasında Rusya’da ortaya çıkan, sanat eserlerinin ve şiir dilinin

212 Velimir Hlebnikov, “Naşa Osnova”, **Tvoreniya**, Ed. M. Ya. Polyakova, Der. V. P. Grigoryeva, A. Ye. Parnisa, Moskova, Sovetskiy Pisatel, 1986, s. 627.

213 A.e., s. 628.

214 A.e.

215 A.e., s. 625.

216 A.e., s. 628.

217 A.e.

incelenmesine yönelik yenilikçi yaklaşımıyla ayırt edilen akımdır.²¹⁸ *Yazın Kuramı*'na *Önsöz*'de Roman Yakobson,²¹⁹ biçimciliğin temellerini Mayakovski, Pasternak, Mandelştam, Aseyev gibi şairlerin Moskova Dilbilim Çevresi'ni kurdukları tarih olan 1914-1915 kışıyla Şiir Dilini İnceleme Derneği'nin (Opoyaz) kurulduğu 1917 tarihlerine dayandırır.²²⁰ Boris Eyhenbaum'sa²²¹ *Biçimci Yöntemin Kuramı*'nda, *formalistler* (biçimciler) terimiyle Opoyaz adı altında birleşen ve çalışmalarını 1916'dan itibaren yayımlamaya başlayan kuramcılar topluluğunu kastettiğini belirtir.²²² Buna karşın Pike, iki grubun zaman geçtikçe yeni üyeler çekmeye devam eden tek bir biçimci grup halini aldığını bildirir.²²³

İşe, Rusya'da o vakte kadar üzerine çok düşünülmemiş bir alan olan şiir dilinin incelenmesiyle başlayan biçimciler, fütüristlerle yakın bir ilişki içindedir. Bunun temel sebebi, her iki topluluğun da özerk bir alan olarak yazına veya yazınsal öğelere eğilmeleri, yazınsal birimleri parçalar halinde incelemeleri, kısacası bunları ele alma biçimleridir. Bunun dışında Eyhenbaum, fütüristlerin, sembolistlerin poetik sistemine karşı giriştikleri başkaldırının, kendi mücadelelerine destek olduğunu belirterek kendilerini bir araya getiren en önemli etkenin şiiri, sembolistlerin felsefi ve dinsel eğilimlerinden kurtarma amacı olduğunu söyler.²²⁴ Eyhenbaum'a göre tarihin biçimcilerden talebi, sulandırılmamış bir devrimci yanıt, kategorik savlar, acımasız bir ironi ve uzlaşmadan korkusuzca vazgeçtiştir.²²⁵ Bu beklenti biçimcileri, yapıtı kendi içinde bir bütünlük olarak ele almaya iter.

²¹⁸ O. Palehova, "Formalnyi metod", **Leksikon nonklassiki: Hudojestvenno-esteticheskiye kultura XX veka**, Ed. V. V. Bıçkov, Moskova, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSPEN), 2003, s. 459.

²¹⁹ *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri* kitabında yazarın adı, Fransızcadan Türkçeye çevrilmiş olmanın neticesinde Jakobson olarak geçer. İsmi Rusçadan Türkçeye Roman Osipoviç Yakobson olarak aktaracağımızdan isim, çalışma boyunca bu şekilde kullanılacaktır.

²²⁰ Roman Jakobson, "Önsöz", **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Der. Tzvetan Todorov, 4. bsk., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 13.

²²¹ *Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği* kitabında yazarın adı, Almandan Türkçeye çevrilmiş olmanın neticesinde Boris Eichenbaum olarak geçer. İsmi Rusçadan Türkçeye Boris Mihayloviç Eyhenbaum olarak aktaracağımızdan isim, çalışma boyunca bu şekilde kullanılacaktır.

²²² Bkz. Sayfanın altındaki 1. dipnot. Boris Eichenbaum, **Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği**, Çev. Sedat Umran, Ankara, Yaba Yayınları, 1994, s. 5.

²²³ Christopher Pike, "Introduction", **The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique**, Ed. Christopher Pike, Londra, Ink Links., 1979, s. 8.

²²⁴ Eichenbaum, **a.g.e.**, s. 10-11.

²²⁵ **A.e.**, s. 11.

Bu eğilim sonucunda Şklovski tarafından ortaya konan şiir dili-düzyazı dili ayrımından sonra şiirsel dil-günlük konuşma dili, şiire ilişkin ritim-düzyazıya ilişkin ritim, yaratıcı güçlerdeki tutumluluk yasası, otomatizm ve onun karşıtı olarak yabancılaştırma gibi kavramlar ortaya atılır ve sanatsal nesnenin incelenmesinde bunlar ön plana çıkar. Düzyazı alanında ise öncelik, belli terimlerin ve güçlüklerin ele alınmasına, bunların etrafındaki belirsizliklerin ortadan kaldırılmasına verilir. Yazın alanında çeşitli anlam karmaşalarını ve sınırları kesin olarak çizilmemiş belirsiz yöntemleri eleştirel bir şekilde ele alan biçimciler, bunları açıklığa kavuşturmaya girişerek aslında bir yöntembilim geliştirmeye başlarlar. Buna koşut olarak biçimsel yöntemin anlaşılması ve geçerlilik kazanması için çalışmalarını uygulama alanına kaydırırlar. Bunun için bir yandan örneğin Eyhenbaum'un yazınsal bir tür olarak öykü ile romanı karşılaştırdığı *Düzyazı Kuramı* gibi daha genel kapsamlı çalışmalar yürütürlerken diğer yandan *Gogol'ün Paltosu Nasıl Yapıldı* gibi özel olarak metin incelemelerine yönelirler.

Sonuç olarak biçimciler şekilci, şematik, tekdüze bir inceleme yöntemine başta kendileri karşı çıkarak yazın üzerinde derin araştırmalara girişler de özellikle devrimden sonra içeriği biçime feda etmekle ve metni, toplumsal köklerinden koparmakla suçlanırlar. Kendilerine bu suçlamaları yöneltenlerden biri de Bahtin ve Çevresi'dir.

Bahtin Çevresi, 1918'den 1929'da üyelerden bazılarının tutuklanmasına kadar faaliyet gösteren bir edebiyat-felsefe topluluğudur. Topluluk, Mihail Mihayloviç Bahtin başta olmak üzere Matvey İsayeviç Kagan, Pavel Mihayloviç Medvedev, Valentin Nikolayeviç Voloşinov gibi isimlerden oluşur. Ayrıca bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz OBERİU'nun üyelerinden biri olan Konstantin Konstantinoviç Vaginov da bir dönem grupta temasta bulunur; ancak bu, uzun süreli bir yaklaşma değildir. Çevreyi, Almanya'da aralarında Marburg yeni-Kantçılığının kurucusu olan Hermann Cohen ve Ernst Cassirer'in de bulunduğu isimlerden felsefe eğitimi almış

olan Kagan kurur.²²⁶ Buna uygun olarak topluluğun erken dönem çalışmaları, etik ve estetik felsefesine odaklanır.

Bahtin'in yayımlanan ilk çalışması *Sanat ve Sorumluluk'ta* (1919) sorumluluğun etik kaygılar taşıdığı açıktır. İki sayfalık bu makalede Bahtin, sanat ve hayatın birbirinden kopuk oluşunu eleştirerek insan kültürünün üç alanının -bilim, sanat, hayat- ancak tekil kişide bütünlük kazanabileceğini ileri sürer.²²⁷ Bunun yolu ise kişinin sorumluluk almasıdır.²²⁸ Aksi taktirde mekaniklik kaçınılmazdır. Bahtin daha sonra bu görüşü *Bir Eylem Felsefesine Doğru* (1920'lerin başı) kitabında geliştirir. Burada sanat ve hayat, hiçbir biçimde iletişimemeyen, geçişemeyen kültür dünyası ve yaşam dünyası karşıtlığına evrilir.²²⁹ Etkinliğimizi iki yüzlü Janus'a benzeten Bahtin, bu iki yüzün biricikliğini ancak edimselleşme sürecindeki yinelenemeyen varlık olayının kurabileceğini ileri sürer.²³⁰ Bunun için eylem ön plana çıkar: Eylem, kendini her iki yöne yansıtabilmek için bölünmez bir düzlem elde etmelidir; gerek içeriği gerek varlığı için iki yönlü karşılık verebilmenin, sorumluluğun birliğini elde etmelidir.²³¹ İlerleyen sayfalarda etik kuramı üzerine yoğun bir eleştiri getiren Bahtin'in eseri 1980'lere dek yayımlanmadan kalır.

Topluluğun dil ve edebiyat çalışmaları, 1924'te Leningrad'a taşınmalarıyla başlar. Bunda, yüksek öğrenimini Batı ve Doğu Edebiyatları ve Dilleri Karşılaştırmalı Tarih Enstitüsü'nde tamamlayan Voloşinov'un, 1933'e kadar çalıştığı enstitüde yeni yabancı yapıtların özetlerini hazırlayıp arkadaşlarına anlatmasının payı büyüktür.²³²

1924'te Bahtin edebiyat eleştirisi ve dil felsefesi üzerine ilk çalışmasını yazar: *Sözel Sanatta İçerik, Malzeme ve Biçim Sorunu*. Burada Bahtin biçimcileri (vb. diğer akımları), incelemede bilimsel tutumun yetersizliği ve genel estetiğe karşı olumsuz bir

²²⁶ Craig Brandist, **Bahtin ve Çevresi: Felsefe, Kültür ve Politika**, Çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011, s. 20.

²²⁷ Mihail Bahtin, **Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 9.

²²⁸ **A.e.**, s. 10.

²²⁹ Mihail Mihailoviç Bahtin, **Bir Eylem Felsefesine Doğru**, Çev. Siyaveş Azeri, İstanbul, Avesta, 2001, s. 21.

²³⁰ **A.e.**, s. 21-22.

²³¹ **A.e.**, s. 22.

²³² Brandist, **a.g.e.**, 23.

tutum benimseme, genel estetiğin yönlendirici rolünü prensipte reddetme açılarından eleştirir.²³³ Sistematik bir felsefi estetik yönelim eksikliğinde poetikanın, dilbilimin bir dalı haline gelmesinin kaçınılmazlığını vurgulayan Bahtin, genel estetikten bağımsız olduğunu iddia eden sanat incelemesi akımlarının temel hipotezi olarak malzeme estetiği kavramını ortaya atar.²³⁴ Bir sanat yapıtı üç bileşenden oluşur: “(a) estetik nesne [içerik] (b) bir yapıtın estetik-dışı, malzemeye dayalı verilmişliği ve (c) verilmiş bir malzemenin teleolojik kavranan kompozisyonu (...)”²³⁵ Malzeme estetiğinin hatası, bunları yanlış bir şekilde birbirine karıştırmasıdır. Oysa sanatsal biçim, estetik nesnenin vazgeçilmez kurucu ögesi olan içerikle bağlantılıdır ve bu bağlantı dışında sanatsal biçimin hiçbir anlamı yoktur.²³⁶

Bu çalışmayı 20’lerin ortasında yazılan ancak ilk kez 1979’da Sergey Boçarov’un derlediği Bahtin seçkisinde basılan²³⁷ *Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman* çalışması izler. Burada Bahtin yazarın bilincini; kahramanın bilincini ve dünyasını çevreleyen, onu sarıp sarmalayan, kahramanın bilincini kuşatarak onu *tamamlayan* bir bilinç olarak tasvir eder.²³⁸ Yazarın, öteki olarak kahramanı tamamlaması şeklinde tezahür eden ayrıcalığı, kahramanın *dışında* bulunuşundan ve *görme fazlalığı*ndan kaynaklanır. Bunlar sayesinde yazar, kahramanı kendisi için özsel olmayan veya var olmayan yeni bir tenle donatır ve cisimleştirir.²³⁹ Bunun için yazarın, kahramanla *empati* kurması veya kendini ona yansıtması, onun dünyasını, onun bu dünyayı gördüğü gibi, onun değer-kuramsal bakış açısıyla görmesi, kendisini onun yerine koyması ve sonra kendi yerine dönerek görme fazlalığı sayesinde kahramanın (yazarla uyuşmayan) ufkunu doldurması gerekir.²⁴⁰ Çalışmanın önemli yanlarından biri, yazarın kahraman karşısındaki bu tamamlayıcı, biçim verici yönünü, ben ve öteki şeklinde kavramsallaştırarak edebiyat dışındaki kültür alanlarına da uyarlamasıdır. Yazar, insanın verilmişliğinin bakış açısından bakılan; ancak gerçek anlamda bir

²³³ Bahtin, “**Sanat ve Sorumluluk**”, s. 264-265.

²³⁴ A.e., s. 269.

²³⁵ A.e., s. 276.

²³⁶ A.e., s. 289.

²³⁷ A.e., s. 12.

²³⁸ A.e., s. 23

²³⁹ A.e., s. 26.

²⁴⁰ A.e., s. 37.

kahraman barındırmayan görmeyi de estetik görme olarak niteler.²⁴¹ Buna uygun olarak insan (estetik tasavvurun koşulu) ve kahraman (estetik tasavvurun nesnesi) arasındaki sınır sürekli değişir; zira estetik temaşa, kendi içinde, belirli kahramanı yalıtıma veya öne çıkarmaya yönelir: “*Bu anlamda, her estetik görme edimi, kendi içinde, bir kahramana yönelme eğilimi barındırır, bir kahramanın potansiyelliğini barındırır. Her estetik algılamada, tıpkı bir heykeltıraş için bir mermer parçasında olduğu gibi, adeta belirli bir insan imgesi uykuya dalmıştır.*”²⁴²

Aynı sıralarda çevrenin bir diğer üyesi Voloşinov, *Toplumsalın Ötesinde: Freudçuluk Üstüne* (1925) ve *Freudçuluk: Eleştirel Bir Taslak* (1927) adlı eserlerini yayımlar.²⁴³ Bu çalışmalarda temel motivasyon, freudyen psikolojiyi marksizme uyarlama çabalarının yersiz olduğunu göstermek ve bunların yerini ideolojik unsurları da açıklayabilecek yeni bir psikolojik disiplinle doldurmaktır. Çalışmasına, organik süreçlere ilişkin biyolojik terminolojinin, Schopenhauer ve Nietzsche’den beri burjuva felsefesini hakimiyeti altına aldığı savıyla başlayan Voloşinov, Freud’u da bunlara dahil ederek Freudculuğu dirimselci hayat felsefesi ile ilişkilendirir ve dirimselci yaşam gücü fikrine dayalı, anti-Darwinci teorilere karşı Marksist sosyolojik yaklaşımın savunusunu yapar.²⁴⁴ Ona göre, *kişi sosyoekonomik koşullar dışında var olamayacağı* için soyut biyolojik kişilik diye bir şey yoktur ve insan kişiliği ancak toplumsal bir bütünün varlığı olarak, sınıf kapsamında tarihsel olarak gerçek ve kültürel olarak üretken olabilir.²⁴⁵ Çalışmasında Freud’un karşılıklı konuşma yöntemine dayanan analiz yorumunu da ele alan Voloşinov, Freud’un (yanlış) bilinç ve bilinç dışı arası mücadele savının, aslında doktor ile hasta arasındaki karmaşık öznelerarası söylemsel mübadeleden kaynaklandığını ileri sürer.²⁴⁶ Buna göre:

“Hasta belli deneyimleri ve hayat-olaylarını doktordan saklamak ister; hastalığın nedenleri ve deneyimlerinin niteliği hakkındaki kendi bakış açısını doktora benimsetmek ister. Doktor da, bir doktor olarak otoritesini korumaya,

²⁴¹ A.e., s. 257.

²⁴² A.e., s. 258.

²⁴³ Bu eserleri ne yazık ki bulamadığımız eserin içeriğini açıklamak için Brandist’ten yararlandığımızı belirtmek isteriz.

²⁴⁴ Brandist, a.g.e., s. 90-91.

²⁴⁵ Voloşinov’dan alıntılan Brandist, a.e., s. 92.

²⁴⁶ A.e., s. 93-94.

hastanın kendisini onaylamasını sağlamaya, hastalık ve hastalığın arazları arasındaki ('kendi') doğru bakış açısını hastaya benimsetmeye çalışır. (...) [Doktor ve hasta arasındaki bütün bu vb. farklar], doktor ile hastanın karşılıklı ilişkilerini ve mücadelelerini daha da karmaşık bir hale getirir."²⁴⁷

Burada önemli olan, bilinç ve bilinçdışı zihin modeli yerine *iç ve dış söylem* kavramlarını getirerek bunları hayat ideolojisi ve resmî ideoloji ile ilişkilendirmesidir.²⁴⁸ Hayat ideolojisini iç konuşmada, resmî ideolojiyi ise dış söylemle ifade etmesi, meseleyi sosyopolitik bir perspektife yerleştirerek *sansür* konusunu gündeme getirir.²⁴⁹ Daha sonra Bahtin, diyaloji kuramını kurarken bu ayırımdan yararlanacaktır.

Voloşinov'un Marksist psikolojizm eleştirisinden sonra biçimcilik eleştirisi ve estetik nesnenin yalıtılamazlığı savı, Medvedev'in *Edebiyat Biliminde Biçimsel Yöntem* (1928) başlıklı çalışmasında sürdürülür. Açıkça Marksist bir temele oturtulan kitapta Medvedev, edebiyat bilimini ideoloji çalışmalarının bir dalı olarak ele alır²⁵⁰ ve ideolojik yaratımın ürünlerinin, kendi doğaları, anlamları olsa da pratik gerçekliğin bir parçası olarak ele alınması gerektiğini ileri sürer.²⁵¹ Medvedev'e göre edebi yapı, her ideolojik yapı gibi, üretici sosyoekonomik gerçekliği kendi usulüne uygun bir şekilde kırar; ama bunu yaparken bir yandan da içeriği içinde, diğer ideolojik alanların (etik, epistemoloji, politik doktrinler, din vb.) yansımaları ile kırılmalarını yansıtıp kırar ve böylece içeriğin kendisinin de bir parçası olduğu ideolojik ufkun bütününe yansır.²⁵² Daha sonra biçimciliğin tarihini, yöntemlerini, sorunlu yanlarını saptayan Medvedev, edebi eserin yapısını, bileşenlerini, üslubunu ve bilhassa da ideolojik ufkun eserin içeriğine yansması ile bu yansımanın işlevlerini dürüstçe ortaya koyacak sosyolojik bir poetikanın gerekliliğini ortaya koyar.²⁵³

²⁴⁷ Voloşinov'dan alıntılan Brandist, *a.e.*, s. 94.

²⁴⁸ *A.e.*, s. 95.

²⁴⁹ *A.e.*, s. 99-100.

²⁵⁰ M. M. Bahtin, P. N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Çev. Albert J. Wehrle, Baltimore ve Londra, The Johns Hopkins University Press, 1978, s. 3.

²⁵¹ *A.e.*, s. 7.

²⁵² *A.e.*, 16-17.

²⁵³ *A.e.*, 30.

Medvedev'in çalışmasını Voloşinov'un *Marksizm ve Dil Felsefesi* (1929) kitabı takip eder. Marksist ideolojiler teorisinin temellerinin, dil felsefesinin sorunlarıyla bağlantılı olduğunu öne süren Voloşinov tezine her ideolojik ürünün gerçekliğin bir parçası olmakla birlikte *ötekini yansıttığını ve kırdığını* bildirerek başlar.²⁵⁴ Ona göre ideolojik olan her şeyin bir anlamı vardır, kendi dışında bir şeyi temsil eder; diğer bir deyişle *ideolojik olan her şey göstergedir* ve gösterge yoksa ideoloji de yoktur.²⁵⁵ Öyleyse ideolojik gösterge yalnızca gerçekliğin bir yansıması değil, bir parçasıdır ve bu anlamda göstergenin gerçekliği tamamen nesneldir ve kendisini üniter, monistik, nesnel bir inceleme yöntemine borçludur.²⁵⁶ Bu noktada eski çalışmalarına gönderme yapan Voloşinov, idealist kültür felsefesi ve psikolojik kültür çalışmalarını, ideolojiyi bilinçte konumlandıkları için eleştirir. Ona göre bu iki disiplin, anlamının ancak bir tür semiyotik materyalde ortaya çıkabileceğini, göstergenin göstergeyle ilişkili olduğunu ve bilincin de ancak göstergelerin maddi cisimleşmesi içinde ortaya çıkabileceğini gözden kaçırır.²⁵⁷ Oysa bir göstergenin anlaşılması, kavranan bir gösterge ile bilinen diğer göstergeler arasındaki bir gönderimde bulunma eylemidir; yani *anlama, bir göstergeye, göstergelerle birlikte verilen bir yanıttır*.²⁵⁸ Burada Voloşinov'un anlamayı *yanıt verilebilirlik* açısından değerlendirmesi, Bahtin'in diyaloji kuramını incelemesi açısından önemlidir. Diğer bir önemli hususta, göstergenin ve dolayısıyla anlamın öznelerarası dolayımında ortaya çıktığını ifade ederek göstergenin iletişimsel doğasına işaret etmesidir. Daha sonra savını, ideolojilerin incelenmesinin hiçbir şekilde psikolojiye bağlı olamayacağı²⁵⁹ şeklinde sürdüren yazar, Marksizmin temel ve en acil görevlerinden birinin, sosyolojik temellere dayanan, gerçekten nesnel bir psikoloji kurmak olduğunu ileri sürer.²⁶⁰

Bu süreçte tamamlanmamış bazı yazılar kaleme almasına rağmen Bahtin için 1929 mühim bir yıldır; zira diyaloji kuramını tam anlamıyla geliştirip kuramının erken

²⁵⁴ V. V. Voloşinov, **Marxism and The Philosophy of Language**, Çev. Ladislav Matejka, I. R. Titunik, New York ve Londra, Seminar Press, 1973, s. 9.

²⁵⁵ A.e.

²⁵⁶ A.e., s. 11.

²⁵⁷ A.e.

²⁵⁸ A.e.

²⁵⁹ A.e., s. 13

²⁶⁰ A.e., s. 25.

modelini örneklediği *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* kitabının ilk versiyonu bu tarihte yayımlanır.

Bahtin çalışmasına, Dostoyevski'yi sanatsal biçim alanındaki en büyük kaşiflerden biri addederek başlar.²⁶¹ Bunun sebebi, Dostoyevski'nin yeni bir sanatsal düşünüş biçimi, hatta yeni bir sanatsal dünya modeli olarak *çoksesli romanı* yaratmış olmasıdır.²⁶² Bahtin çoksesli romanın özelliğini şöyle açıklar:

*“Dostoyevski romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çoksesliliğidir. Dostoyevski'nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlatığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir; daha çok, her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar.”*²⁶³

Çok sesli romanın ortaya çıkışını, nesnel toplumsal dünyadaki çelişkili çok-düzeyliliğin algılanmasına bağlayan Bahtin, Dostoyevski'nin sanatsal tahayyül tarzının ardında yatanın, *bir aradalık* ile *etkileşim* olduğunu belirterek Dostoyevski'nin dünyayı zaman değil uzam kapsamında kavradığını ve gördüğü çelişkileri eşanlı olarak bir arada bulunan güçler olarak yansıttığını dile getirir.²⁶⁴

Dostoyevski'nin romanının bir bilinçler çoğulluğu olarak ele alınması hem eserde (ve toplumda) eşanlı olarak bir arada bulunan bilinçlerin birbiriyle örtüşmemesinden hem de kahramanların yazarın söylemsel nesnesi olmaktan ziyade *bilinçli öznel*er olarak kurulmasından kaynaklanır.

*“Bir karakterin kendisi ve dünyası hakkında söyledikleri, genellikle yazarın sözü kadar ağırlıklıdır; (...) yazarın sesi için bir 'sahibinin sesi' işlevi de görmez. Yapıtın yapısı içinde olağanüstü bir bağımsızlığa sahiptir; adeta yazarın söyledikleriyle beraber tınlar ve özel bir şekilde hem yazarın sesiyle hem de diğer karakterlerin eksiksiz ve eşit ölçüde geçerli sesleriyle birleşir.”*²⁶⁵

261 Mihail M. Bahtin, **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s. 47.

262 A.e.

263 A.e., s. 48-49.

264 A.e., s. 75-76.

265 A.e., s. 49.

Bu durum, yazarın kahramanlarıyla ilişkisinde bir değişikliğe işaret eder. Kahramanlarının bilinçlerini nesneleştirmeyen yazar, onlarla ancak diyalojik olarak ilişki kurabilir: “[Bundan böyle o]nlar hakkında düşünmek, onlarla konuşmak anlamına gelir; aksi halde, bize derhal nesnel(l)eşmiş yüzlerini çevirirler: Sessizliğe gömülür, kapanırlar, kemikleşip bitmiş, nesnel(l)eşmiş imgeler haline gelirler.”²⁶⁶

Dostoyevski’nin her bir karakterini bir özne olarak kurması, onlara, diğer karakterler üzerinde, daha önce *Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman* çalışmasında karşımıza çıkan yazar rolüne benzer bir rol verir. Önceki eserde yazarın biçim verici ilke olarak kahramanını olumlayıcı bir şekilde gerçeklik düzeyine taşıması burada, her bir karakterin, ötekini bir özne olarak olumlamasına ve varlık düzlemine oturtmasına aktarılır. İçeriği belirleyen de budur: “Dostoyevski’nin yapıtlarında trajik felaketin merkezinde bir karakterin bilincinin tek-benci bir şekilde bütünden kopuşu, kendi kişisel dünyasına sıkışıp kalması, orada hapis olması yatar daima.”²⁶⁷ Bu yüzden Dostoyevski romanının incelenmesinde olay örgüsünün pragmatik ilerlemesi ve kişisel bir üslup ve ton ikinci planda kalır; onun eserlerinde öğelerin sanatsal bileşimi ve bütünün kurulması için yeni bir ilke olarak romansal kontrpuan ortaya çıkar.²⁶⁸

Dostoyevski’de kahramanın imgesini oluşturan öğeler değil, bunların kahramanın kendisi için, öz-bilinci için taşıdıkları anlam önemlidir, bir kahramanın bütün değişmez ve nesnel nitelikleri, kahramanın kendi içebakışının nesnesi haline gelirken yazarın tahayyülünün ve temsil edişinin konusu da bu öz-bilincin bir işlevine dönüşür.²⁶⁹

“[Böylece kahramanın somut özellikleri] artık bir karaktere nihai şeklini verip, onu büsbütün kapatamazlar, bütünlüklü bir kahraman imgesi inşa edemezler veya ‘Kahraman kimdir?’ sorusuna sanatsal bir yanıt vermezler. Kahramanın kim olduğunu değil, kendi kendisinin nasıl bilincinde olduğunu görürüz (...).”²⁷⁰

²⁶⁶ A.e., s. 123.

²⁶⁷ A.e., s. 54.

²⁶⁸ A.e., s. 96.

²⁶⁹ A.e., s. 98.

²⁷⁰ A.e., s. 99.

Bu durumda yazarın pozisyonuyla kahramanın pozisyonu yer değiştirir:

“Yazarın yapmış olduğu şeyi şimdi kendisini olası tüm bakış açılarından aydınlatan kahraman yapıyordur; yazar artık kahramanın gerçekliğini değil, kahramanın öz-bilincini ikinci derece bir gerçeklik olarak aıkliıyordur. (...) Yazar kahramanın her şeyi-yutan bilincinin karşısına yalnızca tek bir nesnel dünya çıkarabilir – kahramanıninkilerle eşit haklara sahip öteki bilinçlerin dünyasını.”²⁷¹

Böylece yazar-kahraman ilişkisinden, farklı bilinçlerin birbirleriyle etkileşimine - ötekini nihaileştirmeye çalışma / öteki tarafından nihaileştirilmekten kaçınma-aktarılan diyalojik ilişki, bireyin kendi kendisiyle kurduğu ilişki biçimidir aynı zamanda: *“Bir insan kendisiyle asla örtüşmez. (...) Dostoyevski’nin sanatsal düşünüşünde kişiliğin sahici hayatı bir insan ile kendi benliği arasındaki örtüşmeme noktasında gerçekleşir.”²⁷²*

Bu bağlamda kişiliğin sahici hayatına ancak o kişiliğin diyalojik olarak kavranışıyla ulaşılabilir; çünkü kişilik, bu diyalojik kavranış esnasında kendisini özgürce ve başkalarıyla etkileşim halinde açığa vurur.²⁷³ Diyalogun, Dostoyevski poetikasının ayrılmaz bir parçası oluşu da bundandır.

Genel hatlarını özetlediğimiz *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çevrenin kayda değer son çalışması olur. Zira bu tarihte Bahtin, muhtemelen dini-felsefi ve yarı-mason bir grup olan Voskresenie (Diriliř) ile bağlantısı yüzünden tutuklanır.²⁷⁴ Bu sebeple grup dağılır. Ancak çalışmalarına bireysel olarak devam eden Bahtin, diyaloji kuramını geliştirerek çalışmasının yönünü önce roman kuramına, ardından kùltür tarihine doğru çevirir.

Bahtin’in biçimciliğe yönelttiği eleştiriler ve kuramsal alışmalar, SSCB’de biçimciliğe vb. akımlara gösterilen tepkinin oldukça makul bir yanıdır. Zira yalnızca

²⁷¹ A.e., s. 100-101.

²⁷² A.e., s. 112.

²⁷³ A.e., s. 112.

²⁷⁴ Brandist, a.g.e., 25.

biçimcilik değil, aynı zamanda diğer avangard edebiyat ve sanat toplulukları da gün geçtikçe artan burjuvalık suçlamalarından nasibini alır. Bunun en önemli göstergelerinden biri, terimin *Büyük Sovyet Ansiklopedisi*'ndeki ele alınış biçimidir. *Büyük Sovyet Ansiklopedisi*'nde terim, insan faaliyetinin çeşitli alanlarında içeriktense biçime öncelik verme şeklinde tanımlandıktan sonra, biçimciliğin XX. yüzyıl burjuva sanatının kübizm, kübofütürizm, dadaizm, letrizm, soyut sanat, pop-art, op-art, anti-tiyatro ve absürd tiyatro gibi akımlarında, burjuva şuurunun içinde bulunduğu krizin tezahürlerinden biri olarak ortaya çıktığı belirtilir.²⁷⁵ Yine aynı kaynakta, *sanatta biçimin önemini ziyadesiyle takdir eden Marksist-Leninist estetik ile edebiyat-sanat eleştirisinin*, içeriği ihmal etmenin, biçimci tutumların yalnızca sanatın sosyal faaliyetine, toplumsal mücadeleye katılma yeteneğine, insanların eğitimine zarar vermekle kalmadığını; aynı zamanda kendi sanatsal değerini de yıkıcı bir şekilde etkilediğini *göstererek* biçimciliğin olası bütün tezahürleriyle -estetizmle, *saf sanat* teorisi ve pratiğiyle, *sanat için sanat* yaklaşımıyla- mücadele içinde olduğunu belirtir.²⁷⁶ Gerek biçimcilerin gerekse çalışmalarında biçimcilikten ilham alanların her fırsatta biçimci yöntemi ve kendilerini aklama çabaları bundandır. Bu yaklaşım, Sovyetlerde yalnız biçimcilikle değil, soyut sanatla da ilgili katı bir önyargının oluşmasına sebep olur. Bu önyargının temelleri, 1915 Resim Sergisi'nde atılır.

Resim Sergisi 1915, özellikle devrimden sonra Rus avangard sanatçılarının büyük bir kısmını daha işlevsel bir sanat anlayışına sevk edecek olan yeni bir kutuplaşmanın başlangıcı olur. Bowl't'un serginin en özgün katkısı olarak değerlendirdiği Tatlin'in masadan koparılmış bir bacak, bir demir levha ve kırık bir cam sürahidenden oluşan eserleri, bu kutuplaşmanın birinci aşaması olan hacme yönelik hareketi temsil eder.²⁷⁷ *Malzeme kültürü* adı verilen bu eğilim, başlangıçta nesnelerin kendi işlevlerinden veya özelliklerinden soyutlanarak sergilendiği birtakım gösterilere sahne olur. Zamanla tuvalin veya kompozisyonu reel dünyadan ayıran çerçevenin bir kenara bırakıldığı bu harekette başlangıçta fayda amacı güdülmez. Aslında niyet edilen, sanat ile hayatı

²⁷⁵ M. S. Kagan, "Formalizm", **Bolşaya sovetkaya entsiklopediya 27: Ulyanovsk-Frankfort**, Ed. Aleksandr Mihayloviç Prohorov, 3. bsk., Moskova, Sovetskaya Entsiklopediya, 1977, s. 540.

²⁷⁶ A.e.

²⁷⁷ Bowl't, a.g.e., s. xxxi-xxxii.

birbirinden ayıran sınırın ortadan kaldırılmasıdır. Gelgelelim devrim yaklaştıkça faydacılık daha akla yatkın hale gelir ve malzeme kültürüyle başlanan yolculuk önce *üretimsel sanata*, devrim sonrası dönemde ise yine Tatlin'in öncülüğünde *konstrüktivizme* dönüşür. Bu süreç boyunca sanatını Tatlin'le taban tabana zıt bir perspektife oturtan Maleviç ise kutuplaşmanın diğer tarafı olarak hacme karşı tuvali temsil eden isimdir.

Erken eserleri açıkça Cezanne ve sembolizm etkisi taşıyan, 1910'larda kübofütürizme yönelerek üç boyutlu temsili terk eden Maleviç, 1913'te²⁷⁸ süprematizme ulaşarak insanları sanatın sıfır noktasına davet eder. Maleviç'e göre süprematizm ya da üstüncülük, zamanın akışı içinde nesnelerin birikimiyle karartılmış arı sanatın yeniden keşfidir.²⁷⁹ Süprematizm hissi, nesnel dünyanın görsel olgularının önüne koyar. *"[Süprematiste] göre nesnellik, kendi başına anlamsızdır; bilinçli zihne ait kavramlar değersizdir. Hissiyat, belirleyici etmendir...ve bu sayede sanat nesnesiz temsile-Süprematizme ulaşır."*²⁸⁰ Burada nesnesiz sanat, işlevsiz; yani fayda amacı gütmeyen bir sanata işaret eder ve sanatın sırf kendisi için de var olabileceği düşüncesine dayanır. Maleviç'in *Beyaz Üzerine Siyah Kare*'si bu nesnesizlik hissiyatının ilk ifade ediliş biçimidir.²⁸¹ *Beyaz Üzerine Beyaz* serisi ise akımın doruk noktası kabul edilir ve tarihler 1918'i gösterdiğinde süprematizm, devrim sonrası toplumsal süreçle de alakalı olarak yerini daha faydacı akımlara bırakır.

²⁷⁸ Aslında Maleviç'in kendisi süprematist eserlerini 1913'e dayandırsa da (Bkz. Kazimir Malevich, **Nesnesiz Dünya: Süprematizm Manifestosu**, Çev. F. Cansu Tapan, İstanbul, Dedalus Kitap, 2013, s. 78) elimizde bununla ilgili bir kanıt yoktur. Zira kendisi süprematist eserlerini ilk kez, 1915'in sonundaki 0.10 sergisinde sergiler. Buna karşın Bowl, Maleviç'in bu sergideki katalogda da eserlerini süprematist olarak adlandırmadığını belirterek sanatçının, kendisinin de ifade ettiği gibi, daha erken bir dönemde bu çalışmalara başlamış olabileceğini belirtir. Bowl, **a.g.e.**, s. xxxi-xxxii. Gray ise sanatçının, kübofütürist eserlerini de yaptıktan iki sene sonra sergilediğinin altını çizerek 1913'te ilk fütürist opera Güneşe Karşı Zafer için tasarladığı fon perdelerinde siyah ve beyaz birer kare kullandığını, yine sanatçı tarafından bu gösterim için tasarlanan kostümlerin tümüyle geometrik soyut formlardan oluştuğunu; dolayısıyla haklı olabileceğini belirtir. Gray, **a.g.e.**, s. 158-160.

²⁷⁹ Malevich, **a.g.e.**, s. 80.

²⁸⁰ **A.e.**, s. 78.

²⁸¹ **A.e.**, s. 82.

2.3. Devrim ve Rus Avangardı

Devrim Rusya'ya 1917 Ekim'inde gelir. Rusya'daki avangard sanatçıların büyük çoğunluğu devrimi coşkuyla karşılar. Bunun için haklı sebepleri vardır kuşkusuz. Öncelikle devrim, avangardı temsil eden birçok sanatçı tarafından reddedilen geçmişin sanatından, kültüründen, alışkanlıklarından tam bir kopuşu muştular. Dolayısıyla aslında çoktan beridir demode bulunan eski sanat anlayışı, yeni sosyokültürel ve ideolojik yapının da yardımıyla tümüyle geride bırakılabilecek ve sanat ile hayat arasındaki ayırım, bu yeni düzende tümüyle ortadan kaldırılabilir.

Diğer bir sebep, Rusya'da sanayileşme hareketinin hız kazanmasıyla etkileri görülmeye başlanan, yeni yüzyılın başında çağın da bir gerekliliği olarak doruğa ulaşan makineleşme hareketinin yol açtığı ütopyik fikirlerin hayata geçirilebileceği umududur. Bu sanatçılar için makine, insanı doğanın tiranlığından kurtaran ve ona, efendisi olacağı, tümüyle insan yapımı bir dünya yaratma olanağı veren özgürleştirici bir güçtür.²⁸² Dolayısıyla amaç, fütürizmden beri söylenegelen ay ışığına karşı fener sloganının nihai sonucu olarak doğayla uyum içindeki insandan doğayı ele geçiren, doğanın efendisi insana geçiştir. Devrimin vaat ettiği de budur: Sanayileşme yoluyla, makine aracılığıyla dönüştürülmüş yeni bir toplum, yeni bir dünya vaat eden bir rejim.²⁸³ Gray'e göre sanat ve edebiyatta kendilerini devrimle özdeşleştiren tüm - *izmlerin* ve özellikle konstrüktivizm estetiğinin temelinde yatan unsur, makinenin bu şekilde idealize edilmesidir.²⁸⁴

Rus avangardının devrimi coşkuyla kucaklamasının yeni rejimde bir karşılığı olacaktır. Bolşevikler iktidara el koyduktan hemen sonra açılan halk komiserliklerinin başında, bugünkü kültür bakanlığı gibi işleyen Aydınlanma Halk Komiserliği (NARKOMPROS) gelir. İlk Aydınlanma Halk Komiseri, Lenin'in önerisiyle Anatoliy Lunaçarskiy²⁸⁵ olur. Genç yaşta politika ile ilgilenmeye başlayan Lunaçarskiy,

²⁸² Gray, **a.g.e.**, s. 200.

²⁸³ **A.e.**

²⁸⁴ **A.e.**

²⁸⁵ Anatoliy Vasilyeviç Lunaçarskiy: 1875'te Poltova'da doğar. Zürih'te bir yıl felsefe eğitimi gördükten sonra Paris'te dinler tarihi eğitimi alır. Yurt dışında sosyal demokratlarla yakın ilişkiler kuran Lunaçarskiy, 1898'de Rusya'ya döner dönmez propaganda çalışmalarına girer. İlk tutuklanmasını, bir yıl sonra bu yüzden yaşar. 1917'ye kadar birçok kez tutuklanan ve sürgüne mahkûm edilen Lunaçarskiy,

Avrupa'daki eğitim hayatı ve mecburi göçmenlik süreci boyunca pek çok sosyalistle arkadaşlık kurar. Ancak onu sosyalizme gönül vermiş diğer solculardan ayıran, sanata karşı duyarlılığıdır. Arkadaşları arasında politikacıların yanında yazarlar, şairler, sanatçılar olan Lunaçarskiy, Batı Avrupa'da asıl tanınırlığını da sanat ve edebiyat eleştirmenliği ile gazeteci kimliği sayesinde kazanır.²⁸⁶

Lunaçarskiy aydınlanma halk komiserliği görevine getirildiğinde halihazırda entelektüel birikime sahiptir. Devletin devrim sonrası sanat politikasını yürütmek adına ilk başvurduğu isimler, kendisi yurt dışında sürgündeyken orada sanat eğitimi alan Rus sanatçılar olur.²⁸⁷ Devrimden bir yıl sonra Aydınlanma Halk Komiserliği bünyesinde Güzel Sanatlar Bölümü (İZO) açılır. Bu sanatçılardan David Shterenberg Güzel Sanatlar Bölümü müdürü olarak atanırken yönetici kadrosu neredeyse tümüyle sanatçılardan oluşur.²⁸⁸ İZO Kollegiya'nın ilk eylemlerinden biri, bünyesinde bir Müze Bürosu ve Satın Alma Fonu kurmaktır.²⁸⁹ Böylece devrimden önce müzeleri yıkmayı, sanatı yok etmeyi, sanatçının her koşulda özgür olması gerektiğini savunan pek çok avangard sanatçı, ansızın yeniden organize edilen sanat kurumlarında otorite konumuna yerleşir ve *“sanatta solcu diktatörlük, geçici olmasına rağmen kesin bir gerçeklik haline gel[ir].”*²⁹⁰

Avangard sanatçıların diktatörlüğü süresince sanat çevrelerine aşırı bir özgürlük havası hakimdir. Bu yüzden sanat topluluklarında bir patlama yaşanır. Devrimden önce otokrasinin baskısı altında ezilen birçok sanatçı, bu topluluklar aracılığıyla seslerini duyurur. Neredeyse hepsi, yeni sosyo-politik hayatla uyumlu sanatı en çok kendilerinin temsil ettiği iddiasıyla bildiriler yayınlar. Örneğin KOMFUT²⁹¹ üyesi

bu süreçte gerek yazdıklarıyla gerek konuşmalarıyla mücadelesine devam eder. Devrim sürecine aktif bir şekilde katılan Lunaçarskiy, devrim ilan edildikten sonra Sovyetlerin ilk halk komiseri olur. 1929 yılına kadar aydınlanma komiserliği görevinde kalan Lunaçarski, 1933 yılında hastalığı sebebiyle Fransa'da ölür.

²⁸⁶ İrina Lunaçarski, “Lunaçarski Üstüne”, **Sosyalizm ve Edebiyat**, Çev. Asım Bezirci, 3. bs, İstanbul, Evrensel Kültür Kitaplığı, 1998, s. 16-17.

²⁸⁷ Gray, **a.g.e.**, s. 228-230.

²⁸⁸ **A.e.**, s. 230.

²⁸⁹ **A.e.**

²⁹⁰ Bowlt, **a.g.e.**, s. xxxiv.

²⁹¹ KOMFUT: Komünizm ve fütürizm kelimelerinin birleşiminden oluşan kelime. Komünist fütüristler. 1919'da Petrograd'da kurulan topluluk, bir tek fütürist sanatın proletaryanın sanatı olduğu görüşünde birleşir.

olan Natan Altman, fütürizmin kendilerini, kolektif ve eskiyle bağları koparan sanat anlayışı sebebiyle proletaryaya yaklaştırdığını iddia eder.²⁹² Topluluğun bildirgesinde, sanatta ve tüm kültürel alanlarda, burjuvazinin kalıntılarını ve önyargılarını saran tüm demokratik yanılsamaları kesin olarak reddetmek gerektiği vurgulanır.²⁹³ Bogdanov Proletkült'ün²⁹⁴ manifestosu sayılan *Proletarya ve Sanat* başlıklı yazısında, sanatı, sınıflı toplumu örgütlemenin en güçlü silahı kabul eder ve proletaryanın yeni bir sınıf sanatına ihtiyaç duyduğunu söyler.²⁹⁵ Tatlin 1917'de yaşananları, 1914'te resim alanında malzeme, hacim ve konstrüksiyon unsurlarının kabul edilmesiyle bağdaştırır.²⁹⁶

Avangardın diktatörlüğü, 1922'de NEP'in kabul edilmesiyle son bulur. 1923'te LEF²⁹⁷, sanatçıları, şairleri ve tiyatrocuları burjuva alışkanlıkları bırakmaya, güzellik uğruna güzelliğin bariyerlerini yıkmaya çağırır.²⁹⁸ Aslına bakılırsa avangard sanat temsilcileri, NEP'in kabulünden çok önce burjuvalık suçlamasıyla karşı karşıya kalır. Bunun en basit örneği, şövale resmi ve soyut sanat anlayışının, devrimin hemen arkasından burjuva nitelikler taşıdığı gerekçesiyle mahkûm edilışıdır. Mayakovski 1918'de İZO tarafından düzenlenen açık tartışmada ölü eserlere, ibadet edilen ölü bir mezar anıtına değil; sokaklarda, tramvaylarda, fabrikalarda, atölyelerde ve işçilerin

²⁹² Natan Altman, "Futurism and Proletarian Art: 1918", **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 163.

²⁹³ KOMFUT, "Program Declaration: 1919", **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 166.

²⁹⁴ Proletkült (Пролеткульт) ya da Proleter Kültür ve Eğitim Örgütleri (Proletarskiye kulturno-prosvetitelniye organizatsiyi/Пролетарские культурно-просветительные организации), proleter sanatını ve edebiyatını inşa etmek amacıyla Aleksandr Bogdanov önderliğinde kurulan harekettir. SSCB'de 1917'den 1932'ye dek varlık gösteren Proletkült örgütlenmesi, devrimden sonra bütün Sovyetler'de hızla yayılır. 1920'ye gelindiğinde örgüt, Komünist Parti'den bağımsız bir organizasyon gibi hareket ettiği gerekçesiyle Lenin tarafından sert bir şekilde uyarılır. Gelecek sayfada Lenin'in, Proletkült üzerinden, Parti'den bağımsız bir varlık olarak proletaryanın temsilciliğini yaptığını iddia eden bütün avangard topluluklara yönelik bu uyarının bir kısmı görülebilir.

²⁹⁵ Aleksandr Bogdanov, "The Proletarian and Art: 1918", **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 177.

²⁹⁶ Vladimir Tatlin, "The Work Ahead of Us: 1920", **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 206.

²⁹⁷ LEF (ЛЕФ) ya da Levîy front iskusstv (Левый фронт искусств): Sanatın Sol Cephesi. SSCB'de 1923'ten 1925'e kadar varlık gösteren edebiyat-sanat topluluğu. Kurucuları arasında Mayakovskiy, Osip Brik, Boris Kuşner gibi isimleri sayabileceğimiz LEF, 1927'de Sanatın Yeni Sol Cephesi (Noviy LEF/Новый ЛЕФ) adıyla tekrar örgütlenerek faaliyetlerini 1928'e dek sürdürür.

²⁹⁸ LEF, "Comrades, Organizers of Life!: 1923", **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 202.

evlerinde yaşayan bir fabrikaya ihtiyaçları olduğunu haykırır.²⁹⁹ Tatlin, hiçbir zaman hayata geçirilemeyen meşhur III. Enternasyonal Anıtı'nı, sanatsal formların (resim, heykel ve mimari) faydacı bir amaç için birleşmesi şeklinde tanımlar.³⁰⁰ 1921'e gelindiğinde şövale sanatı Sanat Kültürü Enstitüsü (İNHUK)³⁰¹ tarafından modası geçmiş ve yararsız olduğu gerekçesiyle aşağılanarak konstrüktivizm ve endüstriyel sanat, sanatın tek ifade biçimi olarak ilan edilir.³⁰² Böylece devrim öncesi soyut sanat eğiliminde olan pek çok isim soyut sanata veda eder. Şövale resminden kopmayan isimler de vardır. Ancak bunların eğiliminde de gerçekçi temsillere doğru bir geriye dönüş başlar. Bunda Lenin'in, sanatı bir eğitim aracı olarak görmesinin ve avangardı bir burjuva pratiği saymasının payı büyüktür.

1920'de Tüm-Rusya Genç Rus Komünist Kuruluşları Üçüncü Kurultayı'nda verdiği söylevde Lenin, öğrenmeyi gençliğin görevi sayar.³⁰³ Ancak bu öğrenmeden kasıt, komünist içerikli kitaplar okumakla sınırlı değildir. Komünist gençliğin yetiştirilmesine, eski toplumdaki kalan malzemeye başlanması gerekir.³⁰⁴ Lenin'in bu söylemi, sanat anlayışını geçmiş sanattan tam bir kopuş üzerine yapılandıran hemen her grupla çatıştığını gösterir. Bununla birlikte Lenin, bir parti sanatı ve edebiyatı yaratılması arzusundadır. Buna öncülük edeceklerse kendini proletaryanın sözcüsü atfeden PROLETKÜLT gibi avangard topluluklar değil, partinin denetimine tabi örgütler ve proletaryadır:

“Genel olarak siyasi eğitim alanında, özel olarak da sanat alanında, Sovyet işçi ve [k]öylü cumhuriyetinde yapılan bütün eğitimsel çalışmaların, proletarya diktatörlüğünün (...) amaçlarını hedefine ulaştırmak üzere proletaryanın içinde bulunduğu mücadele ruhuyla donatılması gerekir. 2) Bu nedendir ki, proletarya, gerek kendi öncüsü Parti'nin, gerekse birçok çeşitli proletarya

²⁹⁹ Gray, **a.g.e.**, s. 219.

³⁰⁰ **A.e.**, s. 225.

³⁰¹ İNHUK (Institut Hudojestvennoy Kulturny): Sanat Kültürü Enstitüsü. 1919'da Kandinskiy ve bir grup ressam tarafından kurulması düşünülen, 1920'de Moskova'da kurulan sanat araştırma kurumu. Kurulduğunda başındaki isim Kandinskiy'dir. Ancak Kandinskiy, İNHUK için hazırladığı program fazla sezgisel bulununca aynı yılın sonunda yönetimden ayrılır. Daha sonra Bauhaus'un teklifi üzerine Weimar'a gider. 1922'de İNHUK'un Petrograd şubesi olan İHK açılır. Maleviç ve Tatlin gibi önemli isimler burada görev alır.

³⁰² Bowl, **a.g.e.**, s. xxxvii.

³⁰³ V. İ. Lenin, “Bölüm XXXVII: Gençlik Kuruluşlarının Görevleri”, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Ankara, Ekim Yayınları, 1990, s. 316.

³⁰⁴ **A.e.**, s. 316-317.

örgütleri aracılığıyla, halkın eğitimi için yapılan bütün çalışmalarda en büyük etkinliği göstererek bu çalışmalara önderlik etmelidir. (...) [3] D]evrimci proletaryanın çıkarlarının (...) biricik hakiki ifadesi, Marksist dünya görüşüdür. 4) (...) [P]roletarya diktatörlüğünün pratikteki deneyimlerinden esinlenerek, ancak bu temel üzerinde ve bu doğrultuda daha ileriye doğru yapılacak çalışmalar, hakiki bir proletarya kültürünün gelişmesi olarak kabul edilebilir. 5) Bu ilkeye sarsılmaz bir bağlılık içinde, Tüm-Rusya Proleter-Kültür Kurultayı, kendi başına bir kültür biçimi yaratılması kendi başına örgütler içinde ayrı kalınması, Halk Eğitim Komiserliği ile Proleter-Kültür'ün çalışma alanları arasına bir sınır çekilmesi, ya da Halk Eğitim Komiserliği kuruluşları içinde bir Proleter-Kültür 'özerkliği' yaratılması için bulunulacak her türlü girişimleri, kuramsal açıdan sağlıklı, pratik açıdansa zararlı oluşuyla, en kararlı biçimde reddeder. Buna karşılık, Kurultay, bütün Proleter-Kültür örgütlerini, Halk Eğitim Komiserliği mekanizması içinde yardımcı organlar olarak hareket etmek zorunda olduklarını görmekle ve proletarya diktatörlüğünün görevleri arasında yer alan bu kendi görevlerini, Sovyet otoritelerinin (özellikle, Halk Eğitim Komiserliği'nin) ve Parti'nin genel yol göstericiliği altında yerine getirmekle yükümlü kılar.³⁰⁵

Lenin ile kıyaslandığında daha ılımlı bir profil çizen Lunaçarskiy ise hemen hemen aynı tarihlerde, devrimin ilk yıllarında gerçekçi sanatçıların devrime, modern sanatçılar kadar yakınlık duymadığını itiraf ederek kendi arzusunun da bu yönde olduğunu vurgular.³⁰⁶

Buna uygun olarak resim alanında Yeni Ressamlar Topluluğu (NOJ)³⁰⁷ ve Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği'nin (AHHR)³⁰⁸ başını çektiği³⁰⁹ gerçekçiliğe dönüş hareketi, sosyalist inşa hedefiyle birleşerek bütün alanlara yayılır. Böylece, henüz ortada sosyalist gerçekçilik kavramı olmamasına karşın, temelini Marks ve Engels'in sanat-edebiyat eleştirileri ile Çernişevskiy'nin ve Plehanov'un estetik görüşlerinden alan toplumcu bir edebiyat-sanat anlayışına doğru yoğun bir atılım gerçekleşir. 1924'te Lenin'in ölümüyle boşalan yeri Stalin'in alması, bu süreci hızlandırarak Rus

³⁰⁵ V. İ. Lenin, "Bölüm XXXVIII: Proleter Kültür Üstüne", **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Ekim Yayınları, Ankara, 1990, s. 320-322.

³⁰⁶ Anatoli Lunaçarski, **Devrim ve Sanat**, Çev. Süheyla Kaya, Saliha Kaya, İstanbul, İnter Yayınları, 2000, s. 43.

³⁰⁷ NOJ (Novoye Obşestvo Jivopistsev/ Новое Общество Живописцев): Yeni Ressamlar Topluluğu. 1921-1924 arasında Moskova'da varlık gösteren, konstrüktivist sanat anlayışına karşı sanat grubu.

³⁰⁸ AHHR (Assotsiatsiya Hudojnikov Revolyutsionnoy Rossii/ Ассоциация Художников Революционной России): Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği. 1922-1928 arası bu isimle, ardından Devrim Sanatçıları Birliği (AHR) ismiyle faaliyet gösteren resim topluluğu. Rus avangard resmine karşı gerçekçiliği benimseyen AHHR, resimde sosyalist gerçekçiliğin yerleşmesinde önemli rol oynar.

³⁰⁹ Bowl, **a.g.e.**, s. xxxix.

avangardını mahkûm etmekle kalmayıp bir dizi katliamla sonuçlanan olayları başlatan başlıca etmendir.

Lenin'in gizli vasiyetinde fazla kaba olduğu ve elinde sınırsız yetki topladığı gerekçesiyle Genel Sekreterlik görevinden uzaklaştırılmasını istediği³¹⁰ Stalin, göreve gelir gelmez parti bürokrasisini ele geçirir. 1925'te sayıları gün geçtikçe artan kendi atadığı sözde komünistlerden oluşan bürokratlar sayesinde *tek ülkede sosyalizm* doktrini benimseyerek Sovyet rejimini hem Marksist kökeninden hem de Bolşevik gelenekten koparır.³¹¹ Böylece hem parti içinde hem de iktidarın önemli birimlerinde muhalif sesleri bastırarak rejimi yalnız kendi sözünün geçtiği bir diktatoryaya çevirir. Faulkner, *karşı-devrimci terör* olarak nitelediği bu süreçten, eski Bolşeviklerin dahi kaçamadığını şu sözlerle açıklar:

“Bolşevik Parti'nin 1917'deki her 14 üyesinden yalnızca 1'i 1939'da hala Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nde bulunuyordu; geri kalanların neredeyse hepsi ölmüştü. 1940'ların sonuna geldiğimizde, Lenin döneminin son (1923) Politbüro'sunun dokuz üyesinden yalnızca ikisi (Stalin ve Molotov) hayatta kalmıştı. Diğerlerinin birisi doğal sebeplerle ölmüş (Lenin), birisi tutuklanacağı korkusuyla intihar etmiş (Tolstoy), kalanlar öldürülmüştü (Kamenev, Zinovyev, Buharin, Rikov ve Troçki).”³¹²

Rus siyasal yaşamındaki bu gelişmelerin avangard sanattaki ve edebiyattaki karşılığı, gittikçe yoğunlaşan bir baskı olur. Komünist Parti'nin 1925 tarihli *Sanatsal Edebiyat Alanında Parti Politikası Hakkında Karar*'ı, sınıflı bir toplumda edebiyatın tarafsız olamayacağını ileri sürerek proleter edebiyatın içeriğini belirledikten sonra, işçi ve köylü okur kitlesine yönelik edebi yaratımın gerekliliğini ortaya koyar ve milyonlarca kişinin anlayabileceği bir biçimin önemi üzerinde durur.³¹³ 1928 yılında Birinci Proleter Yazarlar Kurultayı gerçekleşir. Bu kurultayda diyalektik-materyalist edebiyat

³¹⁰ Cliff'ten aktaran Faulkner, Neil Faulkner, **Halkların Rus Devrimi Tarihi**, Çev. Tuncel Öncel, İstanbul, Yordam Kitap, 2017, s. 236.

³¹¹ **A.e.**, s. 237-238.

³¹² **A.e.**, s. 240.

³¹³ Politburo of the Central Committee of Russian Communist Party (Bolshevik), “On the Policy of the Party in the Sphere of Artistic Literature”, **Decree of the Politburo of the Central Committee of Russian Communist Party (Bolshevik)**, (Çevrimiçi) [Communist Party Decree on Literature, July 1925 \(sovlit.net\)](http://sovlit.net), 10 Nisan 2021.

metodundan bahseden L. Averbah, bu metodun yardımı ile öncü dünya görüşüne sahip olmayı, başarılı bir sanat eseri yazmak için yeterli bulur.³¹⁴ Partinin 1932 tarihli *Edebi ve Sanatsal Örgütlerin Yeniden Yapılanması Hakkında Karar*'ı ise, Proleter Yazarlar Birliği ile birlikte bütün sanatsal grupların tasfiyesini getirir.³¹⁵ Kararda ayrıca “*Sovyet hükümetinin platformunu destekleyen ve Sosyalist inşaya katılmayı arzulayan tüm yazarların, içinde bir Komünist hizip bulunan tek bir Sovyet yazarları birliğine entegre edilmesi*”³¹⁶ kararlaştırılır. 23 Mayıs 1932’de Edebiyat Gazetesi’nde sosyalist gerçekçilik kavramı ilk kez kullanılır.³¹⁷ 1934’e gelindiğinde Gorki, Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi’ndeki konuşmasında, “*sorumsuz düşüncenin dizginsiz dolaştığı, Rus yazarlarının tümünden ‘yaratıcı özgürlük’ içinde yüzdüğü*”³¹⁸ 1907-1917 yılları arası dönemi, Rus aydınları tarihindeki en utanç verici on yıl şeklinde niteler.³¹⁹ Aynı kongrede Jdanov, gizemciliğin ve softalığın alıp yürümesi ile pornografi merakını burjuva kültürünün yozlaşmasının belirleyici özellikleri kabul ederek burjuva edebiyatının ünlülerinin artık hırsızlardan, ajanlardan, orospulardan ve serserilerden oluştuğunu ileri sürer.³²⁰ Buradan yola çıkılarak avangard Rus edebi akımlarının Rus avangard sanatıyla paralel bir gelişme kaydettiği göz önünde bulundurulursa, kongrenin adı her ne kadar yalnız edebiyata gönderme yapsa da yapılan eleştirilerin ve alınan kararların, öncü edebiyat akımlarıyla birlikte bütün bir avangard sanatı hedef aldığı söylenebilir. Buna uygun olarak SSCB Sovyet Yazarlar Birliği Tüzüğü’nün Birinci Bölüm’ünde Sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemi olarak sosyalist gerçekçiliğin, sanatçının devrimci gelişiminde gerçek, tarihsel olarak somut bir gerçeklik tasvirini gerektirdiği vurgulanarak bu tasvirin, işçilerin eğitimi ve sosyalizm ruhu içinde ideolojik dönüşümü göreviyle birleştirilmesi

³¹⁴ Leyla Tagızade, “Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı”, **Modern Türklük Araştırması Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, C.III, No:4, Aralık 2006, s. 16.

³¹⁵ Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks), “Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations”, **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowl, New York, The Viking Press, 1976, s. 289-290.

³¹⁶ **A.e.**, s. 290.

³¹⁷ Tagızade, **a.g.e.**, s. 18.

³¹⁸ Maksim Gorki, **Edebiyat Yaşamım**, Çev. Şemsa Yeğin, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 1989, s. 250.

³¹⁹ **A.e.**, s. 251-252.

³²⁰ A. A. Jdanov, **Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine**, Çev. Fatmagül Berktaş (Baltalı), 2. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, 1996, s. 16.

gerektiği ifade edilir.³²¹ Böylece sosyalist gerçekçilik devletin resmi ideolojisi ilan edilir ve süreç, Rus avangardına yön veren isimlerin, topluluk önünde özeleştirisi yaptığı bir tür günah çıkarma ritüeli ile devam eder. Ancak bu da yeterli olmaz. Jdanov'un kongredeki *"Bizim yurdumuzdan başka hiçbir yerde edebiyata ve yazarlara bu kadar değer verildiği görülmemiştir."*³²² ifadesi, Mandelştam'ın henüz 1930'da arkadaşlarına söylediği şu sözü doğrular gibidir: *"Şiire sadece bu ülkede saygı duyuluyor. (...) başka hiçbir yerde şiir için daha fazla insan öldürülmemiştir."*³²³

Sonuç olarak OBERİU, Rus modernizmi ile başlayan bu sürecin önemli bir parçasıdır. OBERİU'nun karşı-gerçekçi sanatsal çizgisi, kendinden önceki avangard akım ve topluluklarla sıkı sıkıya bağlıdır. Özellikle fütürizm ve biçimcilik, OBERİU üyelerinden bazılarının sanat anlayışının şekillenmesinde doğrudan etkilidir. Bununla birlikte A. Dorogov, OPOYAZ'ın faaliyetlerini Rus fütürist şairlerinin çalışmalarıyla ilişkilendirirken Bahtin'in, çalışmalarını Rus şiirindeki başka bir çizgiyle; çoğunluğu OBERİU üyelerinden oluşan K. Vaginov, N. Oleynikov, N. Zabolotskiy, A. Vvedenskiy, D. Harms ve Yu. Vladimirov gibi isimlerin çalışmalarıyla ilişkilendirir.³²⁴ Ona göre kelimenin anlamı, ilk durumda (fütüristler-OPOYAZ) dilsel bağlamdaki değişikliklerle, ikinci durumda (Bahtin-Vaginov-OBERİU'cular) toplumsal bağlamdaki değişikliklerle belirlenir.³²⁵ Robin Milner-Gulland da Oberiu ile Bahtin arasında dolaylı bir ilişki olduğunu öne sürer. Ona göre Bahtin, OBERİU'yu halihazırda bilir ve onların, şehirlerinin atmosferine kattığı karnaval unsurunu memnuniyetle karşılar.³²⁶ Hayatını bir sonraki bölümde ele alacağımız K. Vaginov, bir dönem gerçekten de Bahtin ve Çevresi ile yakınlaşır. Dolayısıyla Harms ile Vvedenskiy'nin, Bahtin'in çalışmalarını dolaylı yoldan bilmeleri mümkün olabilir. Ancak *Yelizaveta Bam* yazıldığında (1927) diyaloji kuramının henüz

³²¹ "From the First Section of the Charter of the Union of Soviet Writers of the U.S.S.R", **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 297.

³²² Jdanov, **a.g.e.**, s. 20.

³²³ Mandelştam'dan aktaran Figes, **a.g.e.**, s. 551.

³²⁴ O. G. Revzina, "Hauçnaya Jizn: Hronikalniye zametki", **Voprosiy yazıykoznaniya**, No:2, Moskova, Nauka, 1971, s. 161.

³²⁵ **A.e.**

³²⁶ Robin Milner-Gulland, "Beyond the Turning-Point: An Afterword", **Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials**, Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 265.

temellendirilmediğine dikkat edilmelidir. Buna karşın *İvanovların Noel Ağacı*'nı yazdığı sırada (1938) Vvedenskiy, diyaloji kuramını pekâlâ biliyor olabilir. Yine de önemli olan, Harms ile Vvedenskiy'nin Bahtin'in çalışmalarını bilip bilmemesinden ziyade, bu kuramın oyunların incelenmesi noktasında çalışmamıza katkı sağlayıp sağlamayacağıdır. Bu sebeple biz, oyunları incelerken bu bölümde temellerini gördüğümüz diyaloji kuramından yararlanacağız. Ama önce, Gümüş Çağ'ın ve Rus avangardının son temsilcisi OBERIU'nun kim olduğuna bakacak, bu bölümde ele aldığımız toplulukların ve tarihsel meselelerin, onların çalışmalarını ve hayatlarını nasıl bir yola soktuğunu göreceğiz.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜMÜŞ ÇAĞIN SON AVANGARD TOPLULUĞU OBERİU (GERÇEK SANAT BİRLİĞİ)

“(...) Ünlü bir ressamın uzun uzun bir horoza baktığı söylenir. Bakar, bakar ve horozun aslında var olmadığına kanaat getirir. Ressam bundan arkadaşına bahseder, arkadaş da gülmeye başlar. Var olmamak, der, ne demek, orada, der, duruyorsa eğer, ve ben de, der, onu baştan ayağa süzüyorsam. (...)”³²⁷

Gerçek Sanat Birliği (Obyedineniye Realnogo Iskusstva / Объединение Реального Искусства) ya da OBERİU (ОБЭРИУ), Gümüş Çağ’ın son avangard edebiyat-sanat topluluğudur. Topluluğun bildirgesinde Daniil Harms, Aleksandr Vvedenskiy, Konstantin Vaginov, İgor Bahterev, Nikolay Zabolotskiy ve Boris Levin grubun asal üyeleri olarak yer alır. Klementiy Mints ve Aleksandr Razumovskiy ise topluluk kurulduktan sonra *burnunuz nerede, en sevdiğiniz yemek ne* gibi sorulardan oluşan bir anketi cevaplandırdıktan sonra birliğin sinemacıları olarak gruba katılır.³²⁸ Topluluğun kurulduğu yılın ekim ayında, şair OBERİUcular arasındaki anlaşmazlık sebebiyle Vaginov ve Zabolotskiy topluluktan ayrılrsa³²⁹ da grup 1931’e kadar varlığını sürdürür. Bütün bu süre boyunca asal üyelerin Nikolay Oleynikov, Filonov ve Maleviç gibi birçok yazar, şair ve sanatçıyla yakın ilişki içinde olduğu görülür.

OBERİU Bildirgesi’nde grubun amacı, sanatın bütün türlerini aşmak ve onu dört bir yandan kuşatarak hayata sokmak şeklinde açıkça belirtilir.³³⁰ Grup, tam da yüklendiği bu sanatı hayatla birleştirme misyonu sebebiyle Rus avangardı içindeki yerini alır. Diğer Rus avangardları gibi OBERİU da sanatın eleştiri evresine girmesinin bir sonucu olarak burjuva toplumuna hizmet eden geleneksel sanatsal normlara karşı savaş açar.

³²⁷ Daniil Harms, **Bugün Hiçbir Şey Yazmadım**, Çev. Erdem Erinç, İstanbul, Everest Yayınları, 2018, s. 155-156.

³²⁸ İgor Bahterev, “Kogda mıy bılyi molodiymi: Heviydumannıy rasskaz”, **Vospominaniya o N. Zabolotskom**, Der. Ye. V. Zabolotskaya, A. V. Makedonov, N. N. Zabolotskiy, 2. bsk., Moskova, Sovetskiy Pisatel, 1984, s. 87-88.

³²⁹ A. V. Krusanov, “Hronika jizni i tvorçestva Aleksandra Vvedenskogo”, **Vsyo: A. Vvedenskiy**, Der. A. Gerasimova, Moskova, OGİ, 2013, s. 714.

³³⁰ D. İ. Harms v.d., “Deklaratsiya OBERİU”, **Vanna Arhimeda**, epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 1045/1157.

OBERİU'yu önemli kılan bir diğer unsur, SSCB'de son modernist karşı çıkışı yapmış olmasıdır. Topluluğun ilk gösterisi, Stalinist baskının iyiden iyiye arttığı 1928 yılında gerçekleşir. Bu durum bize, grubun eksantrik yazma ve performe etme deneyimine rağmen neden bildiride nesnellik, somutluk gibi kavramların bilhassa vurgulandığı hakkında ipuçları verir. Yine de sanat ve edebiyatın çoktan otoritenin boyunduruğu altına girmeye başladığı böyle bir dönemde olağanlar arasında aykırı bir biçimde yer almaları, Bahtin'in terminolojisiyle söyleyecek olursak, merkezci güçlere karşı merkezkaç güçleri temsil ettiklerini gösterir. Buna uygun olarak grubun bildirisi, SSCB'de sanatın anlaşılabilirlik talebi çerçevesinde yalnızca eğitim misyonu ile ilişkilendirilmesine veya sosyalist gerçekçi edebiyat ve sanat tekeline açık bir karşıt görüş sunar. Aslında sanatın özgür olması veya hayatla bir olması gerektiği fikri başlangıçta hemen hemen bütün avangard grupların sahiplendiği bir görüştür. Gelgelelim yeni Sovyet insanını yaratma misyonu çerçevesinde sosyalist inşa ön plana çıktıkça neredeyse bütün sanatçılar yukarıda da belirtildiği gibi ya fayda amacı güden eğilimlere yönelir ya da yurt dışına kaçar. Oysa OBERİU -ve özellikle de burada oyunlarını ele alacağımız Daniil Harms ve Aleksandr Vvedenskiy- için hayatın mantığı, tam da eserlerindeki gibidir. Absürddür, aloeiktir. Dolayısıyla sonuçları kötü de olsa yaptıklarını yapmaktan başka çareleri yoktur; çünkü rol yapmazlar, sadece kendi gerçekliklerini yaşarlar. Bu yüzden Vvedenskiy, adı yerine *Saçmalık Otoritesi* mahlasını kullanıyorsa, bunu farklı görünmek arzusuyla yapmaz. Yalnız ön kabul görmüş edebi otoritelerin değil, felsefi ve bilimsel otoritelerin de gerçekliklerini sorgulayarak varoluşun insan aklıyla kavranamayacak saçma doğasını, bu otoritelerle açıklama gafletini alaya alır. Öte yandan Vvedenskiy, Harms'ın yalnızca eserlerini değil, bir bütün olarak kendisini de *sanat* diye nitelerken³³¹ aslında sanatın hayatla birleşeceği ütöplik avangard idealin, Harms'ta gerçekleştüğünü vurgular.

Dikkatli bakıldığında, bu ikili başta olmak üzere topluluğun hemen bütün üyelerinin, en azından sosyalist gerçekçiliğin diktatörlüğü yeni gerçeklik haline gelene kadar,

³³¹ İakov Druskin, "On Daniil Kharms", **Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials**, Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 22.

alojizme,³³² güldürüye ve parodileştirmeye, geleneksel edebiyat-sanat normlarını altüst etmek kadar, hayatın mantık çerçevesinde açıklanamayacak gidişatını yansıtmak için de başvurduğu görülür. Bu tutum hem felsefi sorularla gündeme gelen varoluşsal bir duruma hem de devrim sonrası yaşanan akıl almaz olaylara gönderme yapar. Yine de topluluğun, edebiyat ve hayat görüşü açısından tümüyle uzlaşmış, aynı düşünce çizgisine sahip bireylerden oluştuğu düşünülmemelidir. Zira Bahterev anılarında, topluluk OBERİU halinde bir araya geleceği zaman, kendilerini en çok meşgul eden meselelerden birinin bu yaklaşım olduğunu ifade eder:

“Zabolotsky'yi (ve Vvedensky'yi) endişelendiren asıl şey, bildirgenin maddelerine kayıtsız şartsız itaat, topluluğun içinde disiplinle ilgili diğer baskılar, bireysel zevklere dikte ve yaratıcı özgürlüğün kısıtlanmasıydı.”³³³

Bunun üzerine Zabolotskiy, herkesçe onaylanan şu açıklamayı yapar: *“Unutmayın ki biz bir okul değiliz, yeni bir -izm değiliz, sınırları önceden belirlenmiş bir akım değiliz.”³³⁴*

Neticede Zabolotskiy'nin önerisiyle topluluğun üyelerinin birliği değil, farklılığı, çeşitliliği bir araya getirmesi, grubun manifestosunda da yer alan bir ilke haline gelir.³³⁵ Öyleyse OBERİU'yu anlatmadan önce, topluluk üyelerinin başlıcalarının hayatlarına ve sanat anlayışlarına kısaca göz atmak, grubun faaliyetlerini anlamak açısından yararlı olacaktır.

³³² Alogizm (алогизм): (Yunanca olumsuzluk eki a- ile akıl, mantık anlamına gelen logismos'tan) Şu veya bu stilistik etkiyi yaratan çelişkili kavramların bir arada kullanılmasıdır: “Kulaklarımı tarayın” (Mayakovskiy), “Asla unutmayacağım, bu akşam olup olmadığını” (Blok). L. İvanov, “Alogizm”, Slovar literaturovedçeskikh terminov, Ed. L. İ. Timofeyev, S. V. Turayev, Moskova, Prosveşeniye, 1974, s. 13. Edebi bir teknik olarak alogizm, bu kullanımın dışında, bir eserdeki mantıksal bağlantıların, sebep-sonuç ilişkisinin ortadan kaldırılması, eserde tutarsızlığa, anlamsız ifadelerle yer verilmesi, şeylerin kendileriyle alakasız şekillerde değerlendirilmesi gibi farklı türden mantık ihlalleri şeklinde de gerçekleşebilir. Bu açıdan alogizm, komik ve saçma ile doğrudan ilişkilidir.

³³³ Bahterev, “Kogda mny byili molodiyemi: Heviydumanniy rasskaz”, s. 75.

³³⁴ A.e.

³³⁵ A.e.

3.1. Bir Acayip Hayatlar

3.1.1. Aleksandr Vvedenskiy

Aleksandr İvanoviç Vvedenskiy, ilk başarısız devrim girişiminden bir yıl önce, 1904'te Peterburg'da dünyaya gelir. Annesi bir korgeneralin doktor kızı, babası ise bir rahibin kamu görevlisi oğludur. Dört kardeşin en büyüğüdür.

Bolşevik Devrimi gerçekleştiğinde Vvedenskiy lisededir. Şairin ömür boyu arkadaşları olarak kalan Leonid S. Lipavskiy ve Yakov Semyonoviç Druskin ile birlikte, öğretim kadrosu ile ünlü Lidiya Danilovna Lentovskaya Lisesi'nde okur.³³⁶ İleride Druskin, bu lisede tanıştıkları Rus dili ve edebiyatı öğretmenleri Leonid Vladimiroviç Georg'un bu üç öğrenci için ne denli önemli olduğunu şu sözlerle anlatır:

*“Bize yalnızca doğru yazmayı değil, Rus dilini anlamayı, hissetmeyi ve sevmeyi de öğretti (...) Yalnızca edebiyatla ilgili değil, hayattan ve hatta felsefeden çeşitli konulardaki fikirleri de her zaman özgün, ilginç ve beklenmedikti. Örneğin, sabah bir şey söyleyebilirdi, dersten sonraysa sabah söylediklerinin tam tersini. Fakat her iki fikir de -tez ve antitez- sofistike, ağırlıklı olarak mantık kaynaklı bir sentezde çözülmedi; ruhun yapısını, özel bir tür ruh halini yaratarak şaşırtıcı bir şekilde birbirini tamamladı. Bize diyalektiği pratik olarak öğretti.”*³³⁷

Burada arkadaşları Vladimir Alekseyev ve Lipavskiy ile birlikte bir edebiyat topluluğu kurar. Üçlü, sembolistlere ve kısmen akmeistlerle fütüristlere yakındır.³³⁸ 1917 veya 18'de fütüristler hakkında Buda'nın Boğası³³⁹ adını verdikleri arkadaş canlısı bir karikatür yaparlar.³⁴⁰ 1920'de kübofütüristlere olan hayranlıkları Vvedenskiy ile Lipavskiy'nin bazı şiirlerinde kendini kısmen gösterse³⁴¹ de diğer modern akımlara da ilgileri sürer. Öyle ki 1921'de genç şairler şiirlerini, incelemesi için sembolist şair

³³⁶ Ya. S. Druskin, “Çınarı”, **Vsyoye: A. Vvedenskiy**, Der. A. Gerasimova, Moskova, OGİ, 2013, s. 347.

³³⁷ **A.e.**, s. 348-349.

³³⁸ **A.e.**, s. 347.

³³⁹ Druskin, günümüze ulaşmayan çalışmadaki “buda” kelimesinin, ruhani anlamda Buda'yı işaret edecek şekilde büyük b ile başlayıp başlamadığını veya Rusça buda kelimesinin doğru yazılışında olduğu gibi (budda) iki d ile yazılıp yazılmadığını hatırlamadığını belirtir ve bu kelimenin belki de kimilerinin iddia ettiği gibi budetlyane (Rus fütüristlerin kullandığı, gelecekçiler anlamına gelen neoloji) kelimesinden türetilmiş olacağına işaret eder. Bkz. **A.e.**, s. 347.

³⁴⁰ **A.e.**

³⁴¹ **A.e.**, s. 348.

Aleksandr Blok'a gönderir. Gelgelelim Blok, Vvedenskiy'nin çalışmasını beğenmez.³⁴² Vvedenskiy bu yılı edebi biyografisinin başlangıcı kabul eder.³⁴³

Druskin'in ifadesine göre Vvedenskiy daha o yıllarda, hayatı boyunca peşinden gideceği ana ve yegâne temanın -zaman, ölüm, tanrı- arayışındadır.³⁴⁴ Gerçekten de hayatı boyunca bu üç temaya sadık kalan şairin bütün çalışmaları, dünyanın tutarsızlığı ve zamanın parçalanması hissinden geçer.³⁴⁵ Çünkü ona göre “(...) *İnsan mantığımız ve dilimiz ne temel ne de karmaşık kavrayış düzeyinde zamana karşılık gelmez. Mantığımız ve dilimiz zamanın yüzeyinde kayar.*”³⁴⁶ Gri Defter’inde günleri, haftaları ve ayları feshetmeyi önerir; çünkü “(...) *o vakit horozlar farklı zamanlarda öter ve [zaman] aralıkların[in] eşitliği ortadan kalkar; çünkü var olan, var olmayanla ve belki de var olmamış olanla kıyaslanamaz.*”³⁴⁷

Ölüm, Vvedenskiy'nin hemen her eserinde kendini çarpıcı bir şekilde gösterir. Şairin yaşadığı tarihler göz önüne alındığında bunda, devrim öncesi gerçekleşen radikal eylemlerin ve bunları kanla bastırma girişimlerinin, 1917 Şubat ve Ekim devrimleri akabinde yaşananların, I. Dünya Savaşı'nın, İç Savaş'ın ve Stalinist terörün etkili olduğu hemen anlaşılır. Zaman, ölümle sıkı sıkıya bağlıdır. Eserlerindeki zamansal parçalanma, ancak ölüm söz konusu olduğunda sekteye uğrar. Ölüm gerçektir, kaçınılmazdır. Ölüm anında mucize mümkündür; çünkü ölüm, zamanın durağıdır.³⁴⁸

Eserlerinde sık sık yer verdiği bir diğer tema tanrıdır. Ancak eserlerinde tanrıya çok da pohpohlayıcı olmayan tavrı sebebiyle, dini şüpheyi özdeşleştiren, tanrının

³⁴² A. Gerasimova, “Ob Aleksandre Vvedenskom”, **Vsyo: A. Vvedenskiy**, Der. A. Gerasimova, Moskova, OGİ, 2013, s. 10.

³⁴³ Krusanov, **a.g.e.**, s. 702.

³⁴⁴ Gerasimova, **a.g.e.**, s. 9.

³⁴⁵ Anatoliy Aleksandrov, “Evrika oberiutov”, **Vanna Arhimeda**, epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 33/741.

³⁴⁶ Aleksandr Vvedenskiy, “Seraya tetrad”, **Vsyo: A. Vvedenskiy**, Der. A. Gerasimova, Moskova, OGİ, 2013, s. 175.

³⁴⁷ **A.e.**, s. 180.

³⁴⁸ **A.e.**, s. 176.

yokluğunu ve hatta var olmayışını, tanrının sonsuz aşkınlığının yönleri olarak gören çok modern tarzda dindar bir mistik gibi görünür.³⁴⁹

Bunlar ve bunlarla ilişkili diğer bütün temalar (intihar, hafızanın güvenilir olmayışı vb.) Vvedenskiy'nin eserlerine alogik bir biçimde yansır. Zira zamanı hiçbir şekilde kavrayamayacağımız görüşünü şiar edinen şairin, onu belirli kavramlarla anlamlandırmaya çalışan bilimsel yasalara bakışı da şüphecidir. Üstelik akıl ve mantık, 1920'lerin sonundan itibaren yoğunluğunu her geçen gün arttıran Stalinist terörü açıklamaya yetmez. Neticede amansız mantıksızlığı karşısında dehşete düştüğü hayat ona acımasız ve gülünç görünür.³⁵⁰ Sanatta anlam ve duygu tanımayışı bundandır; onun için sonuna kadar olumlu olan tek şey saçmalaktır.³⁵¹ Bu yüzden 1925'ten 1926'ya veya 1927'ye kadar şiirlerini (o sırada Harms ve Druskin ile üyesi oldukları Çinari grubunu ima edecek şekilde Çinar ön adı ile birlikte) *Saçmalık Oto-ritesi* şeklinde imzalar.³⁵²

Erken dönem eserlerinde fütüristlere olan hayranlığının ve farklı dönemlerde çalıştığı akılötesi dil ustaları İgor Terentyev ile Aleksandr Tufanov'un etkisiyle akılötesi dile ve fonetik saçmaya yönelse de eğilimi zamanla anlamsal saçmaya kayar. Aleksandrov'a göre, şairin ateşli nihilizminin ve aşırılıkların zamanla yumuşaması, daha anlaşılır olma arzusundan ziyade, ömrü boyunca tek bir tema dizisine bağlı kalmasından ve sanatsal dilinin çok karmaşık mantığının bunu talep etmesinden kaynaklanır.³⁵³ Ancak biçimi ve içeriği klasik edebi ve mantıksal normlara uymadığı için, dilini yumuşatması, eserlerinin kolayca anlaşılmasına yetmez. Bununla birlikte *Beni Düşünmeye Davet* şiirinde anlaşılmaz ve açıklanamaz olana yaklaşımı, halinden memnun olduğunu gösterir:

“(...)

³⁴⁹ Eugene Ostashevsky, “Introduction: Alexandr Vvedensky, An Invitation for Us to Think”, **Alexandr Vvedensky: An Invitation for Me to Think**, epub, Çev. Eugene Ostashevsky, Matvei Yankelevich, Ed. Eugene Ostashevsky, New York, New York Review Books, 2013, s. 12/115.

³⁵⁰ Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 33/741.

³⁵¹ Krusanov, **a.g.e.**, s. 703.

³⁵² Druskin, “Çinari”, s. 347.

³⁵³ Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 32/741.

*Anlaşılmazlıktan memnunuz,
Açıklanamaz dosttur bize,
(...)''³⁵⁴*

Ancak bu tavır (yalnızca saçmayı olumlu bir güç olarak görme ve anlaşılmaz olmaktan memnuniyet duyma), gerçeklikten bir kaçış olarak edebiyata ve dil oyunlarına sığınmaktan çok daha fazlasını ima eder. Eserlerinde sorguladıkları, yalnız edebiyata, sanata, dile dair değil, bir bütün olarak yaşama, yaşamın anlamına, varlığın dünyayla, tanrıyla, gerçeklikle ilişkisine dairdir. O da diğer Çinari ve OBERIU şair, yazar, sanatçı ve düşünürleri gibi dünyayı farklı bir mercekten görür. Görüntüyü tersyüz eden bu mercekten bakınca olağan şüpheli, olağan dışı ise olası görünür. Bu yüzden şair, şüpheyi açıklık ve mantıksal çerçevemizle uyuşmama, hayatın kendisinde mevcutken kesin kanunlarıyla gerçek hayata hiç de benzemeyen fantastik dünyaların nasıl ortaya çıkabildiğini anlamadığını bir roman örneği üzerinden şu şekilde açıklar:

“(...) [D]iyelim ki bir roman. Roman hayatı anlatıyor, zaman orada akıyormuş gibi görünüyor, ama gerçek zamanla hiçbir ortak yanı yok: Gece ve gündüz birbirini takip etmiyor, insanlar bütün hayatlarını kolaylıkla hatırlıyor; oysa aslında dünü bile hatırlayabileceği şüphelidir. Her neyse, herhangi bir betimleme düpedüz yanlıştır. ‘Bir adam oturuyor, tepesinde bir gemi’, ‘Bir adam oturuyor ve kitap okuyor’dan daha doğru olmalı en azından.”³⁵⁵

Öyleyse görüntüyü yalnız tersyüz etmekle kalmayıp aynı zamanda parçalayan bu merceğin, üzeri insan mantığımız ve dilimizle kaplı olduğu için fark etmediğimiz, alışlageldik düşünme normlarıyla ulaşılamayacak, belki de daha derin bir algılama düzeyine erişmemize hizmet ettiği söylenilebilir. Zira Vvedenskiy, geleneksel olarak kabul edilen isimleri ve kavramları, hayatı olduğu gibi görmemize yardımcı olan araçlardan ziyade, dikkatimizi dağıtan birer engel olarak görür.³⁵⁶ Anlamlandırma

³⁵⁴ Aleksandr Vvedenskiy, “Priglaşeniye menya podumat”, **Vsyoy: A. Vvedenskiy**, Der. A. Gerasimova, Moskova, OGI, 2013, s. 194.

³⁵⁵ Leonid Lipavskiy’den alıntılanan Ostashevsky, “**Introduction: Alexandr Vvedensky, An Invitation for Us to Think**”, s. 9-10/115.

³⁵⁶ Georg Gibian, “Introduction: Daniil Kharmis and Alexander Vvedensky”, **Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery**, Çev. ve Ed. George Gibian, Ithaca ve Londra, Cornell University Press, 1971, s. 27.

çabamızın bir sonucu olarak ortaya çıkan; ancak aslında bizi, şeyleri yüzeysel olarak anlamaktan dahi uzaklaştıran bütün bu kelimelerden, kavramlardan kurtulduğumuzda, bütünlük ve hareket -ve dolayısıyla gerçeklik- algımızın nasıl da değişeceği, şair tarafından şu sözlerle ifade edilir:

“Bırak fare kayanın üzerinde koşsun. Sadece her adımını say. Sadece ‘her’ kelimesini unut, sadece ‘adım’ kelimesini unut. O vakit her adımı yeni bir hareket gibi görünecek. Sonra, yanlışlıkla adım olarak adlandırdığın bir dizi hareketin, bir bütün olarak algılanması haklı olarak ortadan kalktığından (hareket ve zamanı uzayla karıştırdın. Onları yanlış bir şekilde birbirinin üstüne bindirdin.) hareketin parçalanmaya başlayacak ve neredeyse sıfıra varacak. Titreme başlayacak. Fare titremeye başlayacak. Etrafına bak: Dünya titriyor (tıpkı fare gibi).”³⁵⁷

Otomatik bir şekilde kullandığımız kelimelerden ve kavramlardan kurtulduğumuzda gerçeklik algımızın nasıl genişleyeceği ile ilgili bu parçada dikkat çeken bir diğer unsur, yazarın parantez içi açıklamasıdır. Doğrudan okuyucuya hitap eden bu tür açıklamalar, Vvedenskiy’nin özellikle dramatik biçimde yazılmış eserlerinde karakteristiktir. Örneğin karşılıklı diyaloglar şeklinde ilerleyen ve on parçadan oluşan Bir Miktar Konuşma’da Vvedenskiy, yazar kişiliğini okuyucudan gizlemeden konuya müdahil olmaktan çekinmez. Öte yandan, bu müdahaleyi yazarın metin üzerindeki otoritesini açık edecek ve sorunsallaştıracak biçimde direktif verici açıklamalarla gerçekleştirdiği on konuşmanın ilki olan *Tımarhane Hakkında Konuşma*, isimleri olmayan karakterleri (delileri) yazma edimi ve şiir hakkında konuşturması, metni üstkurmacaya yaklaştırır:

*“(…) **Birinci.** Sade bir şekilde yazın. Sıkıcı bir şekilde yazın. Verimli bir şekilde yazın. Gürültülü bir şekilde yazın.*

***İkinci.** Pekâlâ, öyle yapacağız.*

Kapı açılır. Yardımcılarıyla birlikte doktor çıkar. Herkes buz kesilir. Mekânın koşullarına saygı duy. Saygı göster olup bitene. Fakat hiçbir şey olmaz. Dilin fakirliğine saygı duy. Saygı göster düşünce sefillerine.

***Birinci** (Bir Rus şiiri okur). Buyurun tımarhaneye*

³⁵⁷ Vvedenskiy, “Seraya tetrad”, s. 174.

Knezlerim, dostlarım.
Neşeyle bekliyor tımarhane bizi.
Neşeyle bekliyoruz biz bizi.
Yakıyoruz içerde bir feneri,
Fener asılmış duruyor çar gibi.
Koşuşturuyor tilkiler yanımızda,
Tiz bir sesle ciyaklıyorlar.
Sahip olduğumuz her şey gelip geçici,
Çiçekler etrafta çıtırdıyorlar.
İkinci. *Bu şiiri dinlemiştim. Zamanını çoktan doldurdu.*
Üçüncü. *Sayımız azaldı ve çok zamanımız kalmadı.*
Tımarhanenin sahibi *(Köhne pencereyi vasistasmış gibi açarak.) Girin*
*canlarım, uzanın.*³⁵⁸

Vvedenskiy'nin tarzını pek çok açıdan örnekleyen bu parçanın da gösterdiği üzere yazar yalnız konvansiyonel edebi biçimlerle veya klasik edebiyatçılarla değil, aynı zamanda büyük anlamlar yüklenen yazar, şair gibi kavramlarla ve bunların otoriteleriyle de uğraşır. Ayrıca metnin 1936-1937 gibi Stalinist terörün doruklarında olduğu bir tarihte yazıldığı düşünülünce, metinde sürekli tekrarlanan *sayımız azaldı ve çok zamanımız kalmadı* cümlesi, manidar bir anlam kazanır. Yine eski şiire burun kıvrıran *delilerin, rehabilite edilmeye çalışılması*, metnin alegorik bir okumaya müsait olduğunu gösterir.

3.1.2. Daniil Harms

Daniil Harms, Aleksandr Vvedenskiy'den bir yıl sonra, 1905'te Peterburg'da dünyaya gelir. Gerçek adı Daniil İvanoviç Yuvaçyov'dur; ancak takma soyisimler kullanmayı sever. Harms soyismi, Charms, Dandan ve daha nice isim arasından en çok kullandığı ve kendisiyle en çok özdeşleşendir.

³⁵⁸ Aleksandr Vvedenskiy, "Nekotoroye koliçestvo razgovor: 1. Razgovor o sumasşedşem dome", **Vanna Arhimedia**, epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 641-642/877.

Babası İvan Pavloviç gençliğinde Karadeniz Filosu'nda bir deniz subayıdır ve 1881'de İmparator II. Aleksandr'ın öldürülmesinden sorumlu tutulan devrimci-terörist grup Halkın İradesi'ne (Narodnaya Volya) katılır.³⁵⁹ 1883'te tutuklanan İvan Pavloviç 1884'te asılarak idama mahkûm edilir; ancak ölüm cezası sürgüne ve ağır iş cezasına çevrilir ve cezasını Rusya'nın en yeni, en uzak, en acımasız ceza kolonisi olan Sahalin Adası'nda³⁶⁰ tamamladıktan sonra 1900'de serbest bırakılır. Sürgünden dönünce daha sonra oğlunun da yapacağı gibi fantastik öyküler, kurmacalar yazmaya başlayan İvan Pavloviç, bunların birkaçını Leo Tolstoy'a gönderir.³⁶¹ Tolstoy'un eşi, 6 Nisan 1909 tarihli mektubunda kendisine Tolstoy'un hikayeleri iyi yazılmış bulunduğunu ancak kişisel olarak fantastik hiçbir şeyi sevmediğini, her şeyin içinde sadeliği ve netliği tercih ettiğini belirtir.³⁶² Dolayısıyla Harms'ın sanatsal gelişiminde yaşadığı dönemin eksantrikliği kadar babasının fantastik hikayeleri de belirleyicidir.

1917'ye kadar evde eğitim alan Harms, ekimde Bolşeviklerin iktidarı ele geçirmesinden birkaç hafta önce San-Peterburg Peterschule'nin Realschule'sine girer ancak eğitimi, 1918 baharında, devrimle birlikte artan açlık ve karmaşadan kaçmak için akrabalarının yanına gönderilmesiyle kesintiye uğrar.³⁶³ Yaklaşık bir yıl sonra bu sefer İç Savaş'tan kaçmak için şehre geri döndüğünde üç yıl daha eğitimine devam eder; ancak derslerde gösterdiği performans o kadar kötüdür ki üç yılın sonunda okulu bırakmak zorunda kalır.³⁶⁴ Daha sonra eğitimine, Puşkin'i yüksek sesle okumayı sevmesi ve Malaya Caddesi'ndeki evinde canlı edebiyat akşamlarına ev sahipliği yapmasıyla hatırlanan filolog teyzesi Natalya İvanovna'nın yanında, Detskoye Selo'da devam eder ve okulunu 18 yaşında bitirerek 1924'te Leningrad'a döner.³⁶⁵

Henüz 1922'de, daha sonra ergen erkekler arasında favori olan mizahi bir şiirin elle kopyalanmış metninin altına Latin alfabesiyle *DCh.* (Daniil Charms) harflerini

³⁵⁹ Anthony Anemone, Peter Scotto, "Introduction", **I am a Phenomenon Quite Out of the Ordinary: The Notebooks, Diaries, and Letters of Daniil Kharms**, Çev. ve Der. Anthony Anemone, Peter Scotto, Boston, Academic Studies Press, 2023, s. 11.

³⁶⁰ **A.e.**, s. 11-12.

³⁶¹ Gibian, **a.g.e.**, s. 5.

³⁶² **A.e.**

³⁶³ Anemone, Scotto, **a.g.e.**, s. 13.

³⁶⁴ **A.e.**

³⁶⁵ **A.e.**, s. 15.

yazması,³⁶⁶ Harms'ın bugün olduğu kişi olmaya, daha on yedi yaşında başladığını gösterir.

Erken dönemlerinde Harms da fütürizme ve akılötesi dile ilgi gösterir. Hatta tanışmalarından kısa bir süre sonra Vvedenskiy ile birlikte akılötesi dilin önemli savunucularından Tufanov'la birlikte çalışır. Gelgelelim bu iş birliği uzun sürmez ve onun da eğilimi Tufanov'un yanından ayrıldıktan sonra Vvedenskiy gibi anlamsal saçmaya kayar. Ancak onun saçma anlayışı, Vvedenskiy'den farklı felsefi sorgulamalara dayanmakla birlikte günlük yaşamın bir parçasıdır, özel bir tür yaşam tarzıdır.

Harms için saçma, doğal bir fenomendir. Zira yalnız eserleriyle değil, dış görünüşü ve tavırlarıyla da bütünsel bir saçmalık görünümü sunar. Zincirli silindir şapkası ve bastonu, onunla özdeşleşen başlıca aksesuarlardır. Askerlik hizmetine bedenlen uygun olup olmadığını belirlemek için toplanan tıbbi komisyonun karşısına çıktığında, üzerinde bunların haricinde bir kravat ile büyük bir göğüs haçı vardır; vücudunun geri kalanıysa çıplaktır.³⁶⁷ Meyhaneye gittiğinde evrak çantasından aile yadigarı gümüş kupalarını çıkarıp onlardan içmek veya tiyatroya gittiğinde, bir erkeğin tiyatroya bıyıksız gitmesinin uygunsuz kaçtığını söyleyerek takma bir bıyık takmak, hayatının olağan akışıdır.³⁶⁸ Bu tutumu *hayatın teatralleştirilmesi* kavramıyla karşılayan Nikolskaya, OBERİU'daki *en tutarlı teatralleştirici* rolünü Harms'a vererek³⁶⁹ hakkını teslim ettikten sonra, onun kendine has yaşam biçimiyle çevresindekileri şoka uğratmak için nasıl özenli bir çalışma yürüttüğünü Poret'un paylaştığı bir anıyla gözler önüne serer:

“A. Poret, Harms'ın kendisine ısrarla 'biraz daha temiz hava'nın zatürre için en iyi tedavi olduğunu söyleyen bir doktora nasıl bir oyun oynadığını hatırlıyor. Belirlenen günde doktor hastayı ziyarete geldiğinde, 'pencereler kağıtla sımsıkı kaplanmıştı, koku iğrençti, hastanın başında püsküllü bir kadın başlığı ve

³⁶⁶ A.e., s. 13.

³⁶⁷ Tat'iana Nikol'skaia, “The Oberiuty and the Theatricalisation of Life”, **Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials**, Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 195-196.

³⁶⁸ Gibian, **a.g.e.**, s. 6.

³⁶⁹ Nikol'skaia, **a.g.e.**, s. 195.

ellerinde abes eldivenler vardı'. Şaşkın ve öfkeli doktor hızla odadan kaçtı. Poret'in Harms'ın nasıl bu kadar kötü bir kokuya sahip olduğu sorusuna yanıt olarak, 'Daniil İvanoviç'in yüzü aydınlandı ve yatağın altından bir kutu çürük lahana sapı çıkardı... Sonra pencereyi ardına kadar açtı ve içine artık gereksiz olan aksesuarları, başlığı vb. yerleştirdikten ve her şeyi sicimle özenle bağladıktan sonra kutuyu dışarı attı.'³⁷⁰

Hayata karşı bu mizahi tutum, bütün OBERİU üyelerinin eserlerinde ortaktır. Ancak Harms için mizah, kutsallık ile beraber, hayattaki en önemli iki şeyden biridir.³⁷¹ Harms mizahı, otantik olmayan, durağan, ölü bir yaşamı -aslında yaşam olmayan yaşamı, safi yaşamın ölü kabuğunu, gayrişahsi varoluşu- ortaya çıkarmak için kullanır.³⁷² Zira ona göre otomatikleşmiş düşünme, hissetme ve yaşama biçimleriyle kemikleşen mekanize bir yaşam, değersiz ve boştur.³⁷³ Bunu ortadan kaldırmak için Hans Andersen'in masalında kral çıplak diyen çocuk gibi davranan³⁷⁴ Harms, sadece hayatımızı belli bir uzlaşşı içinde sürdürmemize sebep olan toplumsal kurallara değil, edebi geleneklere de saldırır. Sonuç, Vvedenskiy'e benzer bir şekilde, sebep-sonuç ilişkisinin yerle bir edildiği, tutarlılıktansa tutarsızlığın ön plana çıktığı absürd edebi yazındır. Druskin'e, Çehov'la başladığını ileri sürdüğü olay örgüsünü yıkma girişimlerinin, Harms'ın hikayelerinde doruk noktasına ulaştığını düşündüren bu bunlardır. Yine Harms'ın hikayeleri, önce Gibian,³⁷⁵ ardından Changes³⁷⁶ tarafından *antihikaye* şeklinde adlandırılır. Bunun yanında Gibian, Harms'ın hikayelerini *ya eğer* hikayeleri olarak değerlendirir. Ona göre Harms'ın anlatılarının çoğu, temel olarak basit bir farazi varsayımdan yola çıkar:

"Ya bir kadın, birinin dairesinde ölürse? Ya biri doğru sayı dizisini unutursa? Ya biri kör olursa ve sonra görme yetisini geri kazanırsa? Ya biri düşüp yaralanmayı sürdürürse? [Böylece] potansiyelin kapıları açılır; bildiğimiz haliyle gündelik dünyanın, olabileceklerin dünyasıyla bir karışımı. Konvansiyonel, tipik neden-sonuç dizileri, günlük yaşamın olasılıkları korunur;

³⁷⁰ A.e., s. 196.

³⁷¹ Druskin, "On Daniil Kharms", s. 24.

³⁷² A.e.

³⁷³ A.e.

³⁷⁴ A.e., s. 23.

³⁷⁵ Gibian, a.g.e., s. 33.

³⁷⁶ Changes'in çalışmasına ulaşamadığımız için bu bilgiyi Anemone'un makalesinden aldığımızı bildirmek isteriz. Changes'ten alıntılanan Anemone, a.g.e., s. 78.

bildiğimiz bütün olasılıklar oradadır, ancak başlangıçta bunların arasına genellikle beklenmedik, uyumsuz (ve anahtar) bir öge eklenir. Harms, bu tür bir detaylandırmanın, en olmadık bir başlangıç noktasından en olası şekilde ne gibi sonuçlar doğuracağını görmekten hoşlanır.”³⁷⁷

Erken eserlerinde bu yöntem, öteki modern şairler / yazarlar ve diğer OBERİÜ üyeleri gibi, bilinen algılama biçimlerini ve geleneksel edebiyat kanonlarını yerle bir etmek için uygulanır. Bu yaklaşımın motivasyonu, Vvedenskiy’nin sözleriyle ifade edecek olursak, insan mantığımızın ve dilimizin körelttiği gerçeklik algımızı sarsarak özel bir tür gerçeklik yaratmak veya bu gerçekliği görünür kılmak ve geçmiş edebiyatı / sanatı, burjuva estetiği olduklarıyla gerekçesiyle reddetme eğilimiyle özetlenebilecek devrimci avangard yaklaşımdır. Aynı yöntem olgunluk eserlerinde de sürdürülmekle beraber, yıllar geçtikçe eserlerindeki mizahi hava yerini daha rahatsız edici bir tona, daha karanlık bir atmosfere bırakır.

Aleksandrov, Harms’ın birinci dönemi dediği 1928-1931 yıllarına ait eserleri, *uçuş* kelimesiyle karakterize eder: “*Yeryüzünden uzaya, göksel alemlere taşınır. Göksel uçuşun alojizmleri yaramazdır, tuhaftır, mizahı dinamiktir.*”³⁷⁸ Buna karşın Harms’ın edebi yaratımının 30’lu yıllarına işaret eden ikinci dönem *düşüş* kelimesiyle karşılaşılır: “*Uçuş bitti, düşüş geldi. Var olup olmadıkları belli olmayan göksel alemlere hiç ulaşıp ulaşılamayacağı şüpheliydi.*”³⁷⁹

1930’larda Stalinist terörün edebiyat ve sanat da dahil olmak üzere bütün hayatı kuşattığı düşünülünce bu dönemlendirmeye akla uygun gelir. Harms ve diğer OBERİÜ üyelerinin eserlerinde yansıttığı, her şeyin tersine çevrildiği, Anemone’un deyimiyle, anti-dünyanın absürd olayları, gündelik hayatın gerçekleri haline gelir.³⁸⁰ Bu açıdan Harms ve Vvedenskiy’nin de karşı-devrimcilik ve gericilikle suçlanarak tutuklanmaktan kurtulamadığı 1930’lar, korku ve paranoyanın hat safhaya ulaştığı yıllardır. Keyfi ve absürd şiddetin, dilin kasıtlı çarpıtılmasının, bireyin

³⁷⁷ Gibian, **a.g.e.**, s. 34.

³⁷⁸ Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 28/741.

³⁷⁹ **A.e.**

³⁸⁰ Anthony Anemone, “The Anti-World of Daniil Kharm: On the Significance of the Absurd”, **Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials**, Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 71.

umutsuzluğunun ve çaresizliğinin, absürd anti-dünyanın koşullarına giderek daha fazla benzemesinin sonucu, absürdün komedisini yitirerek yerini tarifsiz bir korkuya ve dehşete bırakmasıdır.³⁸¹ Böylece eskiden beri Harms'ın nesrinin önemli parçalarından biri olan, en olmadık şekillerde karşımıza çıkan, meşrulaştırılmış şiddet ve bu şiddet olaylarına kayıtsız kalan insan tipi, Stalinist terör ve ona karşı susan, susturulan gerçek insanla örtüştüğü için ürpertici bir görünüm kazanır. Buna binaen, Harms'ın absürd yazınının gelişimini üç aşamada ele alan Anemone, son dönem yazılarının etik bir eğilim kazandığını öne sürer. Etik eğilimden kasıt, Harms'ın ve diğer avangard yazarların, şairlerin, sanatçıların sorumluluk almadan kurtulamayacağı, geleneksel estetiğin reddinin sonuçlarına odaklanan toplumsal-eleştirel bakıştır. Harms'ın, doktorun katile, hastanın kurbanı dönüştüğü, konvansiyonel estetik normların ve dilsel referansların reddi ile toplum genelinde geleneksel etik ilkelerin çöküşü arasında bir bağlantı ima eden *Kapsamlı Araştırma* adlı öyküsünü, geleneksel estetiğin reddinin sonuçlarının etik yeniden değerlendirmesinin başlangıcı kabul eden Anemone, bu anlamda, Harms'ın kendini ve bütün avangardı, Sovyet toplumunun su katılmamış gerçek suçlarına olduğu kadar, (bu eserde Doktor'un kurbanı hasta) Ermolayev'in alegorik cinayetine de dahil ettiğini ileri sürer.³⁸² Bu iddiayı kabul edersek Harms, çağının sosyo-politik olaylarına duyarlı bir yazar olmakla kalmaz, kendisini absürd Sovyet gerçekliğini hazırlayan unsurlardan biri olarak görerek payına düşen sorumluluğu üstlenir. Böylece Harms, bunu her ne kadar biçim ve içeriği ters yüz ederek yapsa da dönemine gerçekçi ve bütüncül bir bakış açısıyla ışık tutar.

3.1.3. Nikolay Alekseyeviç Zabolotskiy

1903'te Kazan'da doğar. Babası ziraat mühendisidir. 1920'de ortaokulu bitirir ve 20'lerin ortasında Leningrad'a taşınır. Burada eğitimini dil ve edebiyat alanında sürdürür. Şiirleri gazetelerde görünmeye başladıktan iki sene sonra, 1929'da ilk şiir kitabı Sütunlar yayımlanır.

³⁸¹ A.e., s. 85.

³⁸² A.e., s. 86-87.

Gelecekteki mesleğini yedi yaşından beri bilen doğuştan bir şair olan Zabolotskiy, olgun sesini 1926 yazında, 23 yaşındayken bulur.³⁸³ Milner-Gulland, eski çalışmalarını acımasızca yok eden şairin kendi sesini daha önce değil de bu tarihte bulmasını, Harms ve Vvedenskiy ile dostluğuna bağlar.³⁸⁴ Zabolotskiy'nin bu iki ismin dışında diğer Çinari ve OBERİU üyeleriyle tanışıklığını takip eden erken dönem şiirleri, küçük burjuvaların ve NEPMAN'ların³⁸⁵ kötülüğünü, tuhaf bir groteske başvurarak kınayan eserlerdir.³⁸⁶ Zira ona göre, çağın ruhuna en iyi cevap veren şey, gündelik hayatın tasvirinde gerçekçi olanın yerini grotesk olanın alacağı, amaçları yerine hipotezleri olan fantazmagorik bir sanattır.³⁸⁷ Ancak eserlerinde ters yüz edilmiş bir dünyanın grotesk tasviri, diğer iki isimle benzer olarak alojik bir biçimde yer alsa da Zabolotskiy'nin sanatını diğer OBERİU şairlerinin ve yazarlarının eserlerinden ayırmamız gerekir. Bu ayrım öncelikle, Harms, Vvedenskiy ve Vaginov sanatın bilişsel işlevini inkâr etmemekle birlikte, avangardın alternatif, eşit derecede otantik bir gerçeklik olarak sanat inancını yankılayıp genişletirken Zabolotsky'nin sanatı, neredeyse yalnızca bilişsel terimlerle, dünyayı tanımanın bir aracı olarak görmesi gerçeğine dayanır.³⁸⁸ Şairin, kendisinin yazdığı OBERİU manifestosunun şiir ile ilgili bölümünde özenle üzerinde durduğu akılötesi dile kesin bir şekilde karşı olma eğilimi de bununla bağlantılıdır.

Bir diğer ayrım, şaire / sanatçıya dair bakış açılarında saklıdır. Harms, Vvedenskiy ve Vaginov gibi diğer OBERİU şairleri / yazarları eserlerinde geleneksel edebiyat anlayışı kadar, geleneksel şair / yazar imajını da sorgulayıp onu ters yüz ederken Zabolotskiy bu tür eğilimlere kapalıdır. Zira Roberts'ın da belirttiği üzere Zabolotskiy,

³⁸³ R. Milner-Gulland, "Zabolotsky: Philosopher-Poet", *Soviet Studies*, Vol. 22, No. 4 (Apr., 1971), s. 597-598.

³⁸⁴ *A.e.*, s. 598.

³⁸⁵ NEPMAN (Нэпман): 1921-1928 arasında İç Savaş'ın ve Savaş Komünizmi'nin olumsuz etkilerini ortadan kaldırmak amacıyla yürürlüğe sokulan NEP (Yeni Ekonomi Politikası) kapsamında, özel işletme ve küçük ölçekli üretim fırsatlarından yararlanan Sovyet iş insanlarına verilen ad.

³⁸⁶ Boris Akimov, "Nikolay Zabolotskiy", *Poeziya Cerebryanogo veka: Sbornik*, epub, Ed. Boris Akimov, Eskmo, 2007, s. 427/604.

³⁸⁷ "A Voice from the Depths," *Soviet Survey* (1959)'den alıntılanan Vera Sandomirsky, "Nikolai Alekseevich Zabolotsky: 1903-1958", *The Russian Review*, Vol. 19, No. 3 (Jul., 1960), s. 271.

³⁸⁸ Graham Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU - Fact, Fiction, Metafiction*, New York, Cambridge University Press, 2006, s. 128.

şairin vazifesinin dünyayı mükemmelleştirmek ve insanlık ile doğa arasında uyumlu bir birliktelik sağlamak olduğu romantik anlayışa yaşam boyu bağlı kalır.³⁸⁹

Milner-Gulland, Zabolotskiy'nin 1926-28 yılları arasında yazdığı, ilk kitabı Sütunlar'ın çekirdeğini oluşturan şiirlerini *büyük şehir şiirleri* olarak adlandırır.³⁹⁰ Ona göre, XVIII. yüzyıl ve erken XIX. yüzyıl klasisizm hareketinde kullanılan pastiş efektlerinin ısrarlı kullanımıyla daha tuhaf bir hale getirilen şiirlerinin üslupsal eğilimi, bunların şairin entelektüel gelişimindeki yerine işaret eder: “[Şair,] şehrin (...) keyfi karmaşası karşısında bir XVIII. yüzyıl rasyonalisti ruhuyla ürkekçe durur ve onu derhal, ancak şeylerin pastoral bir tasarısının parodisi olarak ters yüz edilebilecek şekilde düzenlemeye çalışır.”³⁹¹

Şairin, örneğin 1928 tarihli *Balık Dükkânı* şiirinde, büyük şehrin küçük burjuvalarının, pastoral bir parodi biçiminde nasıl tasvir edildiğine şahit oluruz:

“Ve işte, insanların sinsiliğini unutarak
Bambaşka bir çarlığa giriyoruz.
Burada cesedi pembe bir mersin balığının,
Bütün mersin balıklarının en güzelinin,
Asılı, uzanmış kolları,
Kuyruğu kancaya takılı.
Altında etle yakılıyordu somon balığı,
Sosis gibi yılan balıkları,
Tütsülenmiş ihtişam ve tembellik içinde
Diz çökmüş, tütüyorlardı.
Ve aralarından sarı bir köpek dişi gibi,
Tabakta parıldadı çar-balık.³⁹²
Ey şatafatlı kendini beğenmiş göbek,

³⁸⁹ A.e., s. 31.

³⁹⁰ Milner-Gulland, “Zabolotsky: Philosopher-Poet”, s. 599.

³⁹¹ A.e.

³⁹² Balık (балык): Mersin veya somon balığı gibi değerli türdeki büyük balıkların önce tuzda, ardından havada kurutulması. Rusça balık kelimesi рыба (рыба) kelimesi ile karşılanır. Kelimenin Türkçe balık kelimesinden geliyor olması muhtemeldir.

*Bağırsak tanrısı ve efendisi,
Gizli ruhun lideri
Ve Arhitriklin³⁹³ niyetleri!
Seni istiyorum! Teslim ol bana!
Bırak gırtlığımı kadar zıkkımlanayım seni!
(...) ”³⁹⁴*

Bu şiirin de gösterdiği gibi şair, absürd ve alogik olanı, gerçeği alegorik ve eleştirel bir biçimde ifade etmek için kullanır.

Sütunlar yayımlandıktan sonra şair, büyük şehir şiirinden uzaklaşarak doğaya yönelmeye başlar. Bu sırada, sanat anlayışındaki farklılıklar ve kişisel bazı anlaşmazlıklar nedeniyle OBERİU’dan kopar. Bu ayrılığın yakın bir zamanda gerçekleşeceğini ilk hisseden OBERİU’nun bir diğer üyesi Bahterev’dir; ancak şüphelerini dile getirdiğinde Harms ve Levin tarafından abartmakla suçlanır.³⁹⁵

30’ların başında bilimsel literatürle ilgilenmeye başlar ve bilimsel ilgileri onu, insan ve doğanın, birbirlerinin mevcut eksikliklerinin üstesinden gelmek için iş birliği yapabileceği, kâinatın daha düzenli bir tasavvuruna yönlendirir.³⁹⁶ Bu sırada Filonov’un fikirleri ve *Analitik Sanat İdeolojisi*³⁹⁷ adlı yazısı, üzerinde muazzam şekilde etkili olur.³⁹⁸ Bununla birlikte, diğer OBERİU üyelerinden daha uzun bir yaşam süren Zabolotskiy’nin biçimi, savaş sonrası dönemde daha geleneksel bir hale gelir ve bu dönüşümle birlikte apokaliptik Nepman’ın bütün kuşağıyla bir olup parçaladığı hayatın çirkinliği üzerindeki ıstırabı körelir.³⁹⁹

³⁹³ Arhitriklin: Arhi- (Yun. kıdemli, ana) kelimenin ikinci bölümünde yer alan imgenin en yüksek derecesini gösteren önek. Triklin (Trikliniyi-Yun. Tries’ten Lat. Triclinium -tri [üç] + klin: yatak) Antik Roma’da, yemek yerken uzanmak için üç tarafı localı bir yemek masası ve bunun içinde bulunduğu oda.

³⁹⁴ Akimov, **a.g.e.**, s. 427/604

³⁹⁵ Bahterev, **a.g.e.**, s. 95.

³⁹⁶ Milner-Gulland, **a.g.e.**, s. 601.

³⁹⁷ Bu çalışmanın tamamını okumak için bkz. Pavel Filonov, “Ideology of Analytical Art [Extract]: 1930”, **Russian Art of the Avant-Garde**, Ed. John E. Bowl, New York, The Viking Press, 1976, s. 284-287.

³⁹⁸ Milner-Gulland, **a.g.e.**, s. 599.

³⁹⁹ Sandomirsky, **a.g.e.**, s. 270.

3.1.4. İgor Bahterev

OBERİU'nun en küçüklerinden İgor Bahterev 1908'de Peterburg'da doğar. 1930'da Sanat Tarihi Enstitüsü'nün tiyatro bölümünden mezun olur. Harms ve Vvedenskiy ile OBERİU'nun kurulmasından önce, Radiks Tiyatrosu'nda tanışır. Daha sonra ikiliyle birlikte Tufanov'un yanında akılötesi dil üzerine çalışır. Tanışıklıkları çok sürmeden arkadaşlığa dönüşür ve yalnız *Yelizaveta Bam*'ın değil, grubun bundan sonraki (ne yazık ki günümüze ulaşmayan) tek perdelik oyunu *Kış Yürüyüşü*'nün yaratım sürecine de dahil olur.⁴⁰⁰

Uzun yaşamına rağmen (1996'da vefat ettiğinde 87 yaşındadır) bütün OBERİU üyeleri içinden hakkında en az bilgiye sahip olduğumuz yazar Bahterev'dir. Bahterev'in hakkında ne yazık ki çok sayıda inceleme yok. Ancak bu, onun eserlerinin diğerlerinden daha az kıymetli olduğu anlamına gelmez.

Bahterev şiir ve dramatik eserler de yazmasına rağmen en dikkat çeken eserleri düzyazılarıdır. Alojik bir şekilde yapılandığı fantastik öyküleri, Harms ve Vvedenskiy'nin dünyasıyla pek çok ortak yön barındırır. Zabolotskiy'den farklı olarak o, eserlerinde yalnız geleneksel edebi kalıpları yıkmakla uğraşmaz; aynı zamanda yazarın metin ve okuyucu ile ilişkisini sorgular. Bunu yaparken Vvedenskiy gibi sık sık araya girerek okuyucunun bütünlük algısına müdahale etmekten kaçınmaz. Eserlerindeki fantazmagorik dünya, tutarsızlıklar ve kelime oyunları nedeniyle zaten zorlu bir okuma deneyimiyle karşı karşıya bırakılan okuyucu böylece kendini akışa bırakır ve şaşkınlık ile gülünçlük arasında yalpalarken hikâyenin kurulum sürecine dahil edilir. Yazarın *Sadece Bir İğne* adlı öyküsünü üstkurmaca ile ilişkisi açısından inceleyen Roberts'ın tespitleri bu açıdan oldukça yerindedir:

“‘Sadece Bir İğne’ bize okuma hakkında ne anlatıyor? Okuyucu, metin boyunca yolunu ve bu yoldaki sayısız yön kaymasını müzakere ederek okuma sürecinin altında yatan varsayımların farkına varır ve bunlara meydan okumak zorunda kalır. Bu metnin düşsel yapısı bizi, okuyucular olarak nasıl anlam yarattığımızı,

⁴⁰⁰ Bahterev, a.g.e., s. 99.

*"önem" ile "önemsizlik", "alaka" ile "alakasızlık" arasında geleneksel olarak nasıl ayırım yaptığımızı sormaya zorlar. (...)"*⁴⁰¹

Bahterev'in tarzını daha iyi anlamak için *Eciş Bücüş Mide'de Bir Olay* adlı kısa öykü, mükemmel bir örnek sunar. Yazar öyküsüne, bir hikâye anlatıcısı tarzında, okuyucuya karşı samimi, ancak afallatıcı bir hitapla başlar:

*"Anlatmaya niyetlendiğim hikâye, çok çok eski bir tanıdığımın en iyi dostlarının yakın bir ahabının başından geçmiştir. Yetmezmiş gibi bu olay kendi erkek kardeşimin başına geldi."*⁴⁰²

Ardından hikâye, ilk cümle sebebiyle, ana olay, ana kahramanımız sandığımız uyuyakalan kişinin etrafında dönecekmiş hissine kapılmamızla başlar. Ancak çok geçmeden ana kahramanımızın, şehir meydanındaki Eciş Bücüş Mide adlı restorana giden bir çalar saat olduğu ve hikâyenin ana ekseninin, çalar saatin başından geçenlere odaklanacağı anlaşılır:

*"Uzun uzadıya bir uyku çekti o gün, en olağan sebeple: Uyuyan kişiye ait çalar saat, çalacağı yerde, en olağan isimli restoran 'Eciş Bücüş Mide'nin bulunduğu şehir meydanına göç etmişti ansızın."*⁴⁰³

Ardından yazar, hikâye anlatıcısı tavrını sürdürür ve araya, konu ile alakalı olsa da olay örgüsünün dışında yer alan bilgilendirici birkaç cümle sıkıştırır:

*"Öyle görünüyor ki bu isim, aynı civarda yaşayan emtia uzmanlarınca önerilmişti. Tek söyleyebileceğim, 'Eciş Bücüş Mide'de o andan itibaren olağan eciş bücüş tavuklar ve nadiren olağanüstü olanlar servis edilmeye başlandı."*⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Roberts, **a.g.e.**, s. 85.

⁴⁰² İgor Bahterev, "Sluçay v 'Krivom jeludke'", **Vanna Arhmeda**, epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 633/741.

⁴⁰³ **A.e.**

⁴⁰⁴ **A.e.**

Ardından hikâye, sonradan anlatılacağı vaat edilen, konu ile bütünüyle alakasız, mantıksal açıdan tutarsız bilgilerin verilmesiyle devam eder:

*“Büyük ihtimalle eciş bücüş tavukların, şehrimizin kimi sokaklarında dolaştığını duymadınız. Çoğu insan duymadı. Ancak tavuklara sonra geleceğiz.”*⁴⁰⁵

Sonra hikâye, kaldığı yerden devam eder:

*“‘Eciş Bücüş Mide’ye göç eden çalar saat, derhal eciş bücüş bir tavuk getirilmesini istedi. Tabii reddedildi isteği. O vakit yaratık çalmaya koyuldu, itfaiye ofisinin pek nazik işçisi bir koşu gelip sorana dek: “Neden çalyorsun?”. İşte bu, çabucak susuveren çalar saatin ödünü patlattı. Önünde, üstelik eciş bücüş sarılı bir enseyle dikilenin kim olduğunu nereden bilebilirdi.”*⁴⁰⁶

Sonra hikâye, hemen yukarıda daha sonra anlatılacağı vaat edilen tavuklarla ilgili bir açıklamayla aniden kesilir: *“Doğru ya! Tepetaklak tavuklardan bahsedip sözümü tutmayı unuttum. (...)”*⁴⁰⁷

Ancak yazar bu noktada da tepetaklak tavuklardan değil, *İki Büklüm İç Organlar* adlı bir lokantadan ve yine daha sonra anlatacağını vaat ettiği Krivoşeyna adını taşıyan iki kadından bahseder. Hikâye, çalar saatin eve dönmesiyle sürerken yazar, beklenmedik bir itirafta bulunur:

*“Bundan sonra anlatacaklarım sıkıcı. Beni eğlendiren asıl olay, çalar saat ters dönmüş meydana geçmeden hemen önce vuku buldu. Nasıl mı? Saat ve dakika ibrelerinin muayyen amiri bu metal cisim, kendisine pek küçük bir civciv sunulduktan sonra, sarı bilye tanrı tarafından emredilen dönüşümüne başlayana dek beklemekle yükümlüydü. Muhakkak önünde sonunda bilye, eğri büğrü, rengarenk bir yuvarlak olacaktı.”*⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ A.e.

⁴⁰⁶ A.e.

⁴⁰⁷ A.e.

⁴⁰⁸ A.e., s. 634/741.

Öyleyse biraz evvel okuduklarımız, aslında ana olayı geciktirmekten başka bir işlevi olmayan anlatı araçları mıdır? Ve hikâye şu şekilde sonlanır:

“Hayır, neresinden tutarsak tutalım bütün bunlar açıklanamaz. Hatta daha da fazlası. Kusura bakmayın ama ben anlamaktan vazgeçiyorum. (...) Ben böyleyimdir işte, anlıyorsunuz ya, yaşıyorum; sorular soruyorum, kendime hikayeler anlatıyorum.”⁴⁰⁹

Bu satırların gösterdiği üzere Bahterev’in absürd dünyası, gerekçelendirilmeyen yüzeysel bir sebep-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanan, olağan karşılanan olağanüstü olayların ana meseleyi ertelemek için üst üste bindirildiği, her tür çağrışımın ana öyküyü manipüle etmesine izin verilmesi sebebiyle sözlü bir hikâye anlatıcılığıyla karşı karşıyaymışız hissi uyandıran, her şeyin kaydığı, şekil değiştirdiği, eğrilip büküldüğü fantastik bir dünyadır. Burada canlı veya cansız bütün varlıklar duygulara sahiptir, hareket edip dönüşür. Öte yandan hikâyenin son satırları, yazarın konvansiyonel olmaktan uzak bu biçime ve hikâye anlatıcılığına, okuyucuyu şaşırtmak ve ona anlam yaratma sürecini sorgulatmak kadar, bir insan ve yazar olarak hayatın açıklanamaz yanlarını anlamlandırmanın ve anlamlandırılmaz olduğu noktada yaşamanın bir yolu olarak başvurduğunu gösterir. Yeni dünyayı anlamlandırma açısından eğrilik ve değişme / dönüşme, yazarın vazgeçilmez motiflerindendir.

Ne var ki bu tarzın, sosyalist gerçekçilikle örtüşmediği açıktır. Bu yüzden 30’larda Harms ve Vvedenskiy gibi tutuklanmaktan kurtulamayan Bahterev, ileriki yaşlarında anlaşılma bir şey yayınlamaya yönelik her türlü girişimi terk etme pahasına hayatta kalır.⁴¹⁰

3.1.5. Konstantin Konstantinoviç Vaginov

1899’da Peterburg’da doğar. Şubat Devrimi ile yarbay rütbesine yükseltelen jandarma subayı babası Konstantin Adolfoviç Wagenheim, XVIII. yüzyılda Peterburg’da kök salmış, Ruslaşmış bir Alman aileye mensupken annesi Lyubov Alekseyevna, varlıklı

⁴⁰⁹ A.e.

⁴¹⁰ Boris Akimov, “Oberiutiy”, **Poeziya Cerebryanogo veka: Sbornik**, epub, Ed. Boris Akimov, Eskmo, 2007, s., 426/604.

bir Sibiry toprak ağasının kızıdır.⁴¹¹ Çocukluğundan beri zayıf ve hasta olan Vaginov, 1917’de liseden mezun olduktan sonra 1918’de Kızıl Ordu’ya girer. Geri döndüğünde evlerine el konmuş olduğu için annesinin taşındığı Yekaterininskaya Kanalı boyundaki 105 numaralı binanın asma katındaki küçük daireye yerleşir.⁴¹² Daha sonra açık adresini şiirlerinde kullanır.

Şiir yazmaya erken yaşta başlayan Vaginov, döneminin pek çok modern veya avangard edebiyat grubuna dahil olur. Gayerler Tekkesi, akmeist Gumilyov ve çevresi, egofütürist eğilimli K. M. Fofanov Şairler Halkası, akademizme karşı savaştan Adalılar, duygusalcılar, biçimciler, Bahtin ve çevresi, 20’lerin başında yakınlaştığı pek çok topluluktan bazılarıdır.⁴¹³ OBERİU ile tanışması ise 20’lerin ikinci yarısına denk gelir. Bu sırada Vaginov, şiir derlemeleri yayımlanmış, tanınan bir şairdir.

Erken eserlerinde Vaginov, sanatsal anlayış açısından birbirinden çok farklı çok sayıda topluluğa girmesinden de anlaşılacağı üzere, farklı akımların etkisi altında kendi sesini bulmakla meşguldür. Yayımlanan ilk şiirlerinin devrim dönemine rastladığı düşünülünce, şairin hem devrim öncesi atmosfere hâkim olan, çağın sonu duygusuna eşlik eden dekadan-mistik ruh halinden hem de devrimcilikle özdeşleşen avangard akımlardan etkilenmesi olağandır.

Çocukluğundan beri antik uygarlıklar tarihine ilgi duyan Vaginov, şiirlerinde sık sık mitolojik tanrılara ve varlıklara yer verir. Bunlar Vaginov’un erken şiirlerinde, mitik özelliklerinden arındırılarak dünyevi işler yaparken görülür. Örneğin *İkinci Ölüm* şiirinde yaşlı Pan sosis yer ve bir ikonanın arkasındaki köşede içer; yine şiir tanrısı Apollon, zamanı geçmiş, zavallı bir ihtiyar görünümü çizer.⁴¹⁴ Ancak antik tanrıların gözden düşürülmesini, *Yeniden Doğuş* şiiri ile mermer Venüs’ün kaideden çayırırlara inmesi takip eder.⁴¹⁵

⁴¹¹ V. İ. Erlem, “Jizn i poeziya Konstantina Vaginoва”, **Avangard i Okrestnosti**, Ed. T. L. Nikolskaya, Sankt-Peterburg, İzdatelstvo İvana Limbaha, 2002, s. 181-182.

⁴¹² **A.e.**, s. 182-183.

⁴¹³ Erlem, **a.g.e.**, s. 183-185.

⁴¹⁴ **A.e.**, s. 192.

⁴¹⁵ **A.e.**

1921’de *Kaosa Yolculuk* adlı derlemesi yayımlanır. Genç şiirlerine Pagan panteonunun tanrılarının yozlaşması (fakat yeniden doğuşu) teması hakimse, *Kaosa Yolculuk* kitabına Hristiyan mabetlerinin kaosa sürüklenen dünya tarafından reddedilmesi teması hakimdir.⁴¹⁶ Burada Tanrı ve Oğlu, tıpkı Apollon gibi, çanlarla bezeli gürültülü şapkalar takan soytarılar dönüşür.⁴¹⁷

Böylece Antik Roma’da ilk Hristiyanlar tarafından pagan kültürünün yok edilmesi ile devrim sonrası Rusya’da Bolşeviklerin Hristiyan kültürene yönelik saldırıları arasında benzerlik kuran şair, bu motifi 1922’de çıkan *Beytullahim Yıldızı* ve *Efendimiz Apollon’un Manastırı* adlı ilk düzyazılarında da kullanır.⁴¹⁸ Bu yılın bir diğer özelliği, Vaginov’un sanatçının gücüne olan güvenini yitirmesini takiben farklı bir sanat görüşüne geçişinin başlangıcına işaret etmesidir.⁴¹⁹ Şairin kendini Bolşeviklerce altüst edilen şehirde sanatını korumak için inzivaya çekilen bir münzevi-şair olarak betimlediği şu satırlar bu tarihte ortaya çıkar:

*“Yekaterina Kanalı 105’te bir münzevi olarak yaşıyorum.
Pencerelerin dışında yabani bir yonca ve papatya yükseliyor,
Parçalanmış taş kapıların ötesinden
Gürcistan ve Azerbaycan’ın çığlıklarını duyabiliyorum.
(...)
Yapacak hiçbir şeyim yok, gidip biraz dua edeceğim
Ve servi haçı öpeceğim.
(...)
Hiçbir şeye ihtiyacım yok; ben gencim
Ve huzursuz ruhumla iftihar ediyorum[...].”⁴²⁰*

⁴¹⁶ A.e., s. 193-194.

⁴¹⁷ A.e., s. 194.

⁴¹⁸ Roberts, a.g.e., s. 61.

⁴¹⁹ A.e.

⁴²⁰ Roberts, a.g.e., s. 58-59.

Efendimiz Apollon'un Manastırı'nda, yaratıcının trajik kaderi ve sanatın makine uygarlığı dünyasındaki yeri hakkında sorular sorulur ve kanlı antik sanat, Bolşeviklerin gücüyle özdeşleşen makine uygarlığına meydan okur.⁴²¹ Çalışmanın en önemli kısmı, şiirsel bir metin oluşturma yöntemlerine ayrılır: Şiirsel bir eseri, kalbin duygu, kanın duygudan kaynaklanan ritim ve soluğun kafiye olduğu insan vücudu ile karşılaştırır.⁴²²

Vaginov'un belki de en karmaşık ve belirsiz eseri olan *Beytullahım Yıldızı*'nda, kurgusal figürlerin eşlik ettiği tarihi karakterler, yüzlerindeki ve görünümlerindeki değişimi zar zor takip etmeye ve çok sayıda parçadan oluşan eserin fabulasını tahsis etmeye fırsat bulamayan okuyucunun önünde kaleydoskopik bir hızla yanıp söner.⁴²³ Şiirleri kadar beğenilmeyen bu iki eseri, 1925'te çıkan 1925 Yılı adlı dramatik şiir izler.

*"Bu çalışmada Vaginov hem Philostratus'u hem de Apollo'yu kültürel geleneğin savunucusu olarak Teptelkin adında bir karakter ve bir fabrika ustabaşısı kılığında, yeni Filistinli toplumun temsilcileriyle karşı karşıya getirir. Teptelkin, Philostratus'a siyasetle ilgilenmesi gerektiğini söylerken ustabaşı yeni rejimin, sanatı endüstrinin üzerine koyanları ezeceğini vaat eder. Apollo ve diğer tanrılar görünüşte çaresizce bakarken Philostratus, meydan okurcasına 'eski dünyanın' değerlerini koruma çabasında kalır."*⁴²⁴

Ardından 1926'da şairin A. Fedorova'ya ithaf ettiği şiir kitabı çıkar. Artık daha olgun bir sese sahip olan Vaginov burada hayatı, trajik umutsuzluğu inkâr etmeden kabul etmeye başladığını gösterir:

*"Evet, ben trajik bir eğlence şairiyim,
Ve yine de hayat ölümcül derecede güzel.
(...)"*⁴²⁵

⁴²¹ Erlem, **a.g.e.**, s. 199.

⁴²² **A.e.**

⁴²³ **A.e.**

⁴²⁴ Roberts, **a.g.e.**, s. 63.

⁴²⁵ Erlem, **a.g.e.**, s. 201-202.

OBERİU gecesi Üç Sol Saat'te okuduğu bu şiirin⁴²⁶ de içinde yer aldığı 1926 şiirlerinin ayırt edici özelliği, sözdizimsel yapıların ve metaforların karmaşıklığının yanı sıra metnin arkaizmler ve karmaşık sıfatlarla (bazen neolojizmlerle) doluluğudur.⁴²⁷

Vaginov'un ilk romanı *Keçi Şarkısı* 1929'da çıkar. Romanın yazıldığı yıllar, OBERİU ile yakınlaştığı yıllara denk gelir. Ancak Aleksandrov bunun, onu OBERİU'nun Basın Evi'ndeki performansını alaycı bir şekilde tasvir etmesini engellemediğini belirtir.⁴²⁸ Roberts da aynı şekilde romanın, diğerlerinin yanı sıra o sırada yakın olduğu OBERİU ve Bahtin çevresinin faaliyetlerini hicveden bir *roman a clef*⁴²⁹ olarak okunduğunu ifade eder.⁴³⁰

Kitap, romantik sanat anlayışıyla yüksek sanat / deha sanatçı kavramlarına bağlı yazar ve şairlerin, devrim sonrası dönem yaşadıkları trajediyi anlatır. Burada da karşımıza çıkan Teptelkin, klasik sanat ve edebiyata bağlı bir yazar olarak bu yeni dünyaya o kadar yabancılaşır ki çözümü, kendini toplumdan tecrit etmekte bulur. Eserin, Vaginov'un önceki eserleriyle paylaştığı tek benzerlik bunlar değildir. Teptelkin ile en yakın arkadaşı Meçhul Şair tarafından, ilk Hristiyanlar tarafından pagan kültürünün barbarca yok edilişini, devrim öncesi sanatın ve toplumun Lenin ve Bolşevikler tarafından yok edilişiyle karşılaştırması, eski temayı tekrar ettiğini gösterir.⁴³¹ Nihayetinde Vaginov bu eserde eski ve yeni sanat / edebiyat, sanatçı / edebiyatçı anlayışını karşılaştırarak sanatçının / edebiyatçının yeni toplumdaki yerini sorunsallaştırır. Bunu yaparken sanata ve sanatçıya dair yüksek kavramların altını ironi yoluyla oyması, Teptelkin ve Meçhul Şair'in trajedisini bir trajikomediye dönüştürür.⁴³²

⁴²⁶ Bahterev, "Kogda mıy bıyli molodiyımi: Heviydumannıy rasskaz", s. 90.

⁴²⁷ Erlem, a.g.e., s. 202.

⁴²⁸ Aleksandrov, a.g.e., s. 20/741.

⁴²⁹ Roman a clef: Gerçek kişi veya olayların uydurulmuş isimlerle aktarıldığı roman.

⁴³⁰ Roberts, a.g.e., s. 63-64.

⁴³¹ A.e., s. 64.

⁴³² Roberts, a.g.e., s. 66.

3.2. Güzel Karşılaşmalar

Harms 1925'in başından itibaren Leningrad'daki şiir gecelerine katılmaya ve şiirlerini topluluk önünde okumaya başlar. Bu sırada akılötesi dilin önemli temsilcilerinden Aleksandr Tufanov ile tanışır ve çok geçmeden onun etkisi altına girer. Aynı sıralarda Vvedenskiy, Maleviç'in başında olduğu GİNHUK'ta M. Kuzmin, N. Klyuyev, İ. Terentyev, Filonov ve öğrencileri ile tanıştıktan sonra, yine akılötesi dilin önemli temsilcilerinden şair İgor Terentyev ile birlikte resim ve metinler arasında bir tür bağlantı kurmak için İNHUK'ta çalışan resamlara akılötesi kelime dizileri okumaktadır.⁴³³

Druskin'in anılarına göre genç şairleri dinlemek için Vigilyanskiy'nin evinde düzenlenen bir şiir okuma etkinliğine katılan Vvedenskiy, içlerinden en çok Harms'ı beğenir.⁴³⁴ Etkinlik sonunda eve birlikte dönen üçlünün arasında birden öyle bir yakınlık doğar ki Druskin, sanki uzun süredir birbirlerini tanıyormuş gibi hissettiklerini belirtir.⁴³⁵

İlerleyen günlerde Terentyev şiiri bırakıp tiyatroya yönelir ve kısa sürede önemli bir tiyatro figürü, Leningrad'daki en ilginç yönetmenlerden biri haline gelerek Dom Peçati (Дом печати / Basın Evi)⁴³⁶ Tiyatrosu'nu kurar.⁴³⁷ Böylece Harms, Vvedenskiy'i Tufanov ile tanıştırır ve Vvedenskiy, Bahterev'in deyişiyle, Harms'ın aracılığıyla Tufanov'un yörüngesine girer.⁴³⁸ Böylece ikili, Tufanov'un önderliğinde Şairler Birliği'nin bağımsız bir kolu olarak kurulan Sol Kanat Gruplar Birliği'ne (Obyedineniye grupp Levogo flanga / Объединение групп Левого фланга) katılır.

⁴³³ Gerasimova, **a.g.e.**, s. 11.

⁴³⁴ Druskin, "**Çinari**", s. 349.

⁴³⁵ **A.e.**

⁴³⁶ Dom peçati (Basın Evi), 1920'lerin ikinci yarısında Leningrad'ın sanatsal yaşamının en aktif merkezlerinden biridir. Bünyesinde bulunan teknik okulun, akşam üniversitesinin, yerel komitelerin, yazı işleri bölümlerinin etkisiyle kapıları gece geç saatlere kadar kapanmaz. Basın Evi'nin salonları ve odaları, Ev'in müdürlüğünü üstlenen gayretli propagandacı sayesinde "sol" sanatın sorunları da dahil olmak üzere pek çok tartışmaya ev sahipliği yapar. Bu tartışmaları ateşleyen başlıca unsur, Basın Evi'ne bağlı üç oluşumdur. Bunlar: İgor Terentyev'in başında bulunduğu Dom Peçati Tiyatrosu, Filonovcu Ressamlar Stüdyosu ve genç nesir yazarları ile şairlerden oluşan bir gruptur. Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 6-7/1157.

⁴³⁷ Bahterev, "**Kogda mıy bıylı molodıymı: Hevıydumannıy rasskaz**", s. 67.

⁴³⁸ **A.e.**

İlk toplantısı 3 Kasım 1925'te gerçekleşen toplulukta Vvedenskiy, *Saçmalık Oto-ritesi* (авто-ритет бессмыслицы), Harms ise *Akılötesi Vzir* (взирь заумь) mahlasıyla yerini alır.⁴³⁹ Ekimden ocağa kadar çok sayıda toplantı gerçekleştiren grubun bildirgesine Vvedenskiy “*Sanatta ne duyguları ne de anlamı kabul ediyorum. Sonuna kadar olumlu olan tek şey saçmalıktır.*” yazar.⁴⁴⁰ Ancak 1926 yılının başlarında grup üyeleri arasında, örgüte yeni üyelerin kabul edilmesi ve bir almanak oluşturulması konusunda birtakım anlaşmazlıklar çıkar.⁴⁴¹ Buna bir de Tufanov’un otoriter tutumu eklenince Vvedenskiy, Harms ve Vigilyanskiy 27 Ocak 1926’da gruptan ayrıldıklarını açıklarlar.⁴⁴² Bu ayrılık, ikilinin sözel saçmalıktan anlamsal saçmaya kaydıkları tarih olarak değerlendirilir. Bu sırada Harms, 5 Ocak’ta defterine özgür bir organizasyon kurduklarını not alır.⁴⁴³ Bu organizasyon Çinari’dır.

Çinari’nin geçmişi, Vvedenskiy’nin liseyken Vladimir Alekseyev ve Leonid Lipavskiy ile birlikte kurduğu amatör edebiyat topluluğuna dayanır. İlerleyen süreçte Alekseyev ile uzaklaşan Vvedenskiy ve Lipavskiy, yine aynı liseden mezun olan Yakov Druskin ile yakınlaşınca, gelecekte OBERİU’yu oluşturacak pek çok kişiyi bir araya toplayan Çinari grubunun temelleri atılmış olur.⁴⁴⁴

Druskin anılarında, Çinari’nin kuruluşunu 1925’e tarihler. Ona göre Harms, Vvedenskiy ile tanıştığı gün gruplarına dahil olur.⁴⁴⁵ Zabolotskiy ve ileride OBERİU’ya dahil olmasa da grupla sanatsal açıdan pek çok ortak noktada birleşen Oleynikov ile tanışmaları da aynı yıla tekabül eder. Oleynikov hemen gruba girer; ancak gelecek sene kuramsal anlaşmazlıklar da yaşadıkları Zabolotskiy ile ilişkileri, dostane olmakla birlikte daha mesafelidir.⁴⁴⁶

⁴³⁹ A. Tufanov v.d., “Protokolny zasedaniyi Levogo Flanga: Protokol No:1”, **Russkaya literatura: İstoriko-literaturniy jurnal**, Ed. N. N. Skatov, No: 4, Sankt-Peterburg, Nauka, 2008, s. 159.

⁴⁴⁰ Krusanov, **a.g.e.**, s. 703.

⁴⁴¹ T. M. Dvinyatina, A. V. Krusanov, “K istoriyi Levogo flanga: Leningradskogo otdeleniya Soyuza poetov”, **Russkaya literatura: İstoriko-literaturniy jurnal**, Ed. N. N. Skatov, No: 4, Sankt-Peterburg, Nauka, 2008, s. 155.

⁴⁴² **A.e.**

⁴⁴³ Daniil Harms, “1926: From Notebook 38”, **I am a Phenomenon Quite Out of the Ordinary: The Notebooks, Diaries, and Letters of Daniil Kharms**, Çev. ve Der. Anthony Anemone, Peter Scotto, Boston, Academic Studies Press, 2023, s. 83.

⁴⁴⁴ Druskin, “**Çinari**”, s. 347.

⁴⁴⁵ **A.e.**, s. 349.

⁴⁴⁶ **A.e.**

Çinari bir edebiyat-felsefe topluluğudur. Druskin'e göre Vvedenskiy tarafından icat edilen çinar (чинарь) kelimesi, rütbe (чин / çin) kelimesinden türetilir; ancak söz konusu olan resmi bir rütbe değil, manevi rütbedir.⁴⁴⁷ Topluluk üyeleri bireysel çalışmalarını hem kendi düzenledikleri akşamlarda hem de katıldıkları edebiyat toplantılarında sunar. Gelgelelim üyelerin neredeyse hepsinde ortak olan mizahi yaklaşım, anlamsız ve saçma ile ilişki kurma, dinleyiciyi şok etme amacıyla yapılan kimi uygulamalar, şiir çevrelerinde tanınırlıklarının artmasının yanı sıra kendilerine karşı bir tepki doğmasına da zemin hazırlar. Örneğin 28 Mart 1927'de gerçekleşen Çinari gösterisinden sonra Smena Gazetesi, o gece vuku bulan kavgayla ilgili *Edebi Meseleler (Çinari Hakkında)* başlıklı bir makale yayımlar ve içinde, bu makalenin yazarının da bulunduğu Sanat Tarihi Enstitüsü edebi çevresinin katılımcılarından bir grup, gazetedeki makalenin içeriğini tekrar ettikleri bir mektubu Şairler Birliği'nin yöneticisine gönderir.⁴⁴⁸ Bu olay üzerine Harms ve Vvedenskiy, Şairler Birliği'ne hitaben bir açıklama yayınlamak ve olayların lanse edildiği gibi gerçekleşmediğini anlatarak kendilerini savunmak zorunda kalırlar.⁴⁴⁹ Buna karşın gösterilerini sürdürmeye devam eden Çinari için yeni bir isim bulmak zaruret haline gelir.

Bu sırada 1926'nın sonunda Sanat Tarihi Enstitüsü tiyatro bölümü öğrencisi dört arkadaş, Radiks adı altında kendi tiyatrolarını kurmaya karar verir.⁴⁵⁰ Bunlar Koh-Boot takma ismini kullanan Georgiy veya Gaga Katsman, Boris veya Boba Levin, Sergey veya Seryoja Tsimbal ve İgor Bahterev'dir.⁴⁵¹ Yeni tiyatronun yeni bir dramaturjiyle başlayacağı görüşünü paylaşan grup, teatral fikirlerini hayata geçirmek için sembolistlerin, kübofütüristlerin, Alman dışavurumcuların, Cocteau'nun oyunlarını karıştırıp hiçbir şey bulamayınca iki Leningradlı Çinar'a başvurmaya karar verirler.⁴⁵² Bunlar Harms ve Vvedenskiy'dir.

⁴⁴⁷ A.e., s. 347.

⁴⁴⁸ Anemone, Scotto, a.g.e., s. 35.

⁴⁴⁹ Anemone, Scotto, a.g.e., s. 36.

⁴⁵⁰ Bahterev, "Kogda mıy bıyly molodıymi: Heviydumannıy rasskaz", s. 67.

⁴⁵¹ A.e., s. 67-68.

⁴⁵² A.e., s. 68.

Harms'ın notlarına göre ikili, 21 Eylül 1926'da Radiks için bir oyun yazmaya başlar.⁴⁵³ Oyunun adı *Annem Saatler İçinde*'dir (*Moya Mama Vsyo v Çasah / Моя мама все в часax*). Oyunun ana karakteri, Bahterev'in bir şiirinden yola çıkarak önerdiği gibi, her seferinde yeni bir soyadla ortaya çıkan Garfunkel'dir.⁴⁵⁴ Bahterev, adını Vvedenskiy'nin aynı adlı şiirinden alan bu oyunu, sıra dışı bir montaj-piyes olarak değerlendirir.⁴⁵⁵

Oyunun yazılmasının ardından oyuncular bulunur ve prova süreci başlar. Harms'ın notlarına göre gruptan birilerinin evinde yapılan provaların dışında Devlet Sanat Kültürü Enstitüsü'nde (GİNHUK) 28 Eylül'den 10 Kasım'a kadar dokuz prova yapılır.⁴⁵⁶ Oyun ne yazık ki günümüze ulaşmaz; ancak Jakkar'ın aktardığına göre grubun 12 Ekim 1926'da bir prova salonu ayarlamak ve gelecekte iş birliği yapmak için GİNHUK'a gönderdiği satırlar, grubun tiyatro anlayışıyla ilgili ipuçları verir.

Radiks burada, öncelikle duygusal olmayan ve syujetsiz sanat alanında deneysel çalışmalar yapan bir grup olarak karşımıza çıkar.⁴⁵⁷ Grubun temel amacı, saf bir tiyatro eseri yaratmaktır.⁴⁵⁸ Jakkar burada bir parantez açarak saf tiyatro ile belirtilmek istenenin, tiyatro eserinin, hiçbir şekilde edebiyata tabi kılınmaması anlamına geldiğini belirtir.⁴⁵⁹ Aynı yazıda yer alan *temsilin kompozisyonuna giren bütün anlar eşdeğerdir*⁴⁶⁰ ifadesi, ileride göreceğimiz gibi, OBERİU'nun tiyatro anlayışının da önemli bir parçasını oluşturur. Nihayetinde oyun, Zabolotskiy'nin ve oyunun başrol oyuncusu Vigilyanskiy'nin Kızıl Ordu'ya çağırılması⁴⁶¹ sebebiyle sahnelenemese de bu iş birliği, ekibi genişletmek ve yarattıkları olumsuz intibadan uzaklaşmak için yeni bir topluluk kurmak niyetinde olan Çinari'nin yararına olur.

⁴⁵³ Krusanov, **a.g.e.**, s. 705.

⁴⁵⁴ Bahterev, "**Kogda mıy bıylı molodıymi: Heviydumannıy rasskaz**", s. 78.

⁴⁵⁵ **A.e.**, s. 68.

⁴⁵⁶ Krusanov, **a.g.e.**, s. 705-707.

⁴⁵⁷ Jan-Filipp Jakkar, **Daniil Harms i konets Russkogo Avangarda**, Ed. V. N. Sajin, Sankt-Peterburg, Akademicheskiy proyekt, 1995, s. 208.

⁴⁵⁸ **A.e.**

⁴⁵⁹ **A.e.**

⁴⁶⁰ Jakkar, **a.g.e.**, s. 209.

⁴⁶¹ Anemone, Scotto, **a.g.e.**, s. 34.

Böylece tarihler 1927'yi gösterdiğinde önce Sol Kanat (Левый фланг / Levıy flang) isminde karar kılınır. Harms Aralık 1926'da not defterine Sol Kanat'ın olası müstakbel üyeleri olarak A. Vvedenskiy'i, N. Zabolotskiy'i, İ. Bahterev'i, K. Maleviç'i, V. Dimitriyev'i, S. Tsimbal'i ve kendisini yazar; bunlara kendini akılötesi şair olarak tanımlayan A. Tufanov'u, G. Matveyev'i, E. Vigilyanskiy'i, vb. eklese de Zabolotskiy ve Vvedenskiy'nin itirazıyla grubun faaliyetleri bu isimlerin katılımı olmadan gerçekleşir.⁴⁶² Yine de Vvedenskiy, akılötesi dilin en önemli iki kuramcısından biri olan Hlebnikov'u, topluluğun fahri üyesi ilan etmeyi ve her gösteride onun şiirlerinin okunmasını önerir.⁴⁶³ Buna karşın Zabolotskiy, niye Puşkin, Derjavin, Lomonosov değil de o diye sorar ve şu açıklamayı yapar:

*"Sol Kanat'a bizim dışımızda kim üye olur bilmiyorum; ancak asla Tufanov ya da benzeri bir 'zaumnikle' [akılötesi şair veya yazarla], yani amaçsızın biriyle aynı yaratıcı organizasyonda yer almayacağımı kesin olarak biliyorum."*⁴⁶⁴

Bu arada Vaginov'un da gruba katılması teklifi, ilk kez Bahterev'den gelir.⁴⁶⁵ Vaginov'un dışında Yuri Vladimirov ve Boris Levin'in de aralarına katılmasıyla grup şimdilik tamamlanır. Ne var ki çok geçmeden Sol Kanat isminden vazgeçilip Sol Klasikler Akademisi (Академия левых классиков / Akademiya levıyh klassikov) ismi gündeme gelir. Not defterinde 25 Mart 1927'den beri kendilerine böyle hitap ettiklerini belirten Harms, amaçlarını süprüntüyle (халтура), biçimlerin ve duyguların durağanlığıyla (косность) mücadele olarak açıklar; yeni biçim devrimidir.⁴⁶⁶ Ancak bu isim de henüz tanınırlık kazanmadan tarihe karışır.

3.3. OBERİU Kuruluyor

1927 sonbaharında gelen bir telefon her şeyi değiştirir. Telefon geldiği sırada Levin ve Bahterev ile aylıklık eden Harms, arayanın Dom Peçati'nin müdürü Baskakov olduğunu bildirir: Dom Peçati, Sol Kanat'ı kendi bölümleri olmaya davet

⁴⁶² A.e.

⁴⁶³ Bahterev, "Kogda mıy bıylı molodıymi: Hevıydumannıy rasskaz", s. 76.

⁴⁶⁴ A.e.

⁴⁶⁵ A.e.

⁴⁶⁶ Krusanov, a.g.e., s. 711.

etmektedir.⁴⁶⁷ Teklif derhal kabul edilir. Dom Peçati, grubun bütün şartlarını kabul eder: Yönetim kurulunun müteakip kontrolü ile kendi planları uyarınca çalışacaklardır.⁴⁶⁸ Buna karşın tek bir zorunlu şart öne sürülür: Grubun isminin değişmesi. “‘Sol’ kelimesi siyasi bir anlam kazandı.’ de[r] Baskakov, ‘...Sanattaki eğilim, kendi kelime dağarcığıyla tanımlanmalıdır.’”⁴⁶⁹ Bu noktada Ostashevskiy, sol kelimesinin Troçkistlerle karıştırılmamak için kullanılmadığını belirterek konuyla ilgili soru işaretlerini giderir.⁴⁷⁰

Böylece yeni bir isim aranmaya başlanır. Nihayet Bahterev’in OBERİU şeklinde kısaltılan Gerçek Sanat Birliği önerisi, yeni bir -izm yaratmak istemeyen topluluğun arayışına bir son verir.⁴⁷¹ Topluluğun isminin kısaltması olan OBERİU’nun son harfi u, grup üyelerinin çalışmalarındaki komik unsuru vurgulamak üzere, bilinen sanat-felsefe akımlarındaki -izme karşılık gelecek şekilde türetilir.⁴⁷² Kısaltmada dikkat çeken bir diğer unsur e harfidir. Birlik (объединение / ob‘ye’dineniye) kelimesine göre kısaltmaya ye (e) harfinin eklenmesi gerekir; ancak Harms’ın önerisiyle onun yerini e (э) harfi alır.⁴⁷³

İsim de bulunduktan sonra derhal Dom Peçati’de gerçekleşecek akşamın hazırlıklarına başlanır. İş bölümüne göre Zabolotskiy bildirgenin şiir ile ilgili kısmını, Levin ve Bahterev tiyatro ile ilgili kısmını, Razumovskiye ise sinema ile ilgili kısmını yazar.⁴⁷⁴ Harms oyun yazmakla meşgulken Bahterev dekorasyon eskizlerini çizmekle, Sanat Tarihi Enstitüsü müzik bölümü öğrencisi Pavel Vulfius ise performans için müzik bestelemekle meşguldür.⁴⁷⁵

Birliğin geleneksel sanat topluluklarıyla arasına koyduğu ayrım, topluluğun resmen mevcudiyet kazandığı kabul edilen 24 Ocak 1928’de gerçek karşılığını bulur. Bu tarih,

⁴⁶⁷ Bahterev, “Kogda mıy bıyli molodıymi: Heviydumannıy rasskaz”, s. 86.

⁴⁶⁸ A.e.

⁴⁶⁹ A.e., s. 86-87.

⁴⁷⁰ Ostashevsky, “Introduction: Alexandr Vvedensky, An Invitation for Us to Think”, s. 7/115.

⁴⁷¹ A.e., s. 87.

⁴⁷² Kasack, a.g.e., s. 289.

⁴⁷³ Bahterev, “Kogda mıy bıyli molodıymi: Heviydumannıy rasskaz”, s. 87.

⁴⁷⁴ A.e., 88.

⁴⁷⁵ A.e.

topluluğun *Üç Sol Saat* adlı ilk halka açık ilk gösterisi gerçekleştirdiği tarihtir. Bildirge okunarak başlayan gösteri, büyük bir şaşkınlığa sebep olur.

3.3.1 OBERİU Bildirgesi

Bildirgeye göre OBERİU dört bölümden oluşur. Bunlar: Edebiyat, görsel sanatlar, tiyatro ve sinemadır. Bunun dışında bir müzikal bölüm kurulması için çalışmalar sürmektedir.

Deklarasyonun ilk alt başlığı *OBERİU'nun Toplumsal Çehresi*'nde grup üyeleri, gündelik yaşam ve kültürde gözlemlenen muazzam devrimci kırılmanın, sanat söz konusu olduğunda geciktirilmesine sitem eder. Biçimi dolayısıyla köy okulu öğrencilerine dahi ulaşabilen anlaşılır bir sanat talebini taktirle karşılayan OBERİU'culara (ОБЭРИУТЫ) göre, yalnızca bu tarz bir sanatın talep edilmesi ise tehlikelidir.⁴⁷⁶ Onlara göre 1905 yılında resim yapan (gerçekçi ressam) Repin'in devrimci olduğunu veya bütün AHR'lerin (Devrimci Ressamlar Derneği / Ассоциация художников революции) yeni proleter sanatının özünü taşıdığını düşünmek gülünçtür.⁴⁷⁷ Sanatın tekele bağlı olamayacağını savunan grup üyeleri sitemini, SSCB'de çalışmaları kısıtlanan arkadaşlarının hakkını arayarak sürdürür:

*“Filonov Okulu'nun neden Akademi'den çıkmaya zorlandığına, Maleviç'in mimari çalışmalarını SSCB'de neden sergileyemediğine, Terentyev'in 'Müfettiş'inin neden böyle saçma bir şekilde ıslıklandığına anlam veremiyoruz. Arkasında çok sayıda liyakat ve başarıya malik sözüm ona sol sanatın, neden umutsuz bir süprüntü ya da daha da kötüsü 'şarlatanlık' olarak değerlendirildiğini anlamıyoruz. Bu vahşi yaklaşımda nice içsel sahtekarlık, nice sanatsal çürümüşlük gizleniyor.”*⁴⁷⁸

Ancak bilindiği gibi tek tip sanat anlayışına karşı böyle bir meydan okuma ilk kez OBERİU tarafından dile getirilmez. Bir önceki bölümden hatırlanacağı üzere, geleneksel kültürel ve sanatsal formların reddi, Rus avangardının ana karakteristiklerinden biridir. Devrimden sonra özellikle fütüristler, anlaşılır bir sanat

⁴⁷⁶ Harms v.d., a.g.e., s. 1043/1157.

⁴⁷⁷ A.e.

⁴⁷⁸ A.e., s. 1044/1157.

talebini aşmak gerektiğini şiddetle dile getirir. Örneğin Natan Altman, henüz 1918 tarihli *Fütürizm ve Proleter Sanatı* başlıklı bildiride, bir işçi tarafından yapılan bir eskizin veya bir işçiyi tasvir eden herhangi bir posterin proleter sanat eseri olarak algılanmasının tehlikesinden bahseder ve bu zararlı anlaşılabilirliğe karşı şiddetle mücadele etmek gerektiğini belirtir.⁴⁷⁹ Bu açıdan OBERİU, geçmiş sanatın / edebiyatın mirasını bütünüyle reddetme eğiliminde olan fütüristlerin mirasçısı sayılabilir.

Gelgelelim fütürizmle geçmiş sanat ve edebiyatı reddetme noktasında benzeşmeleri, fütürist oldukları veya akılötesi dili benimsedikleri anlamına gelmez. Böyle bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için OBERİU'cular, bildirinin şiirle ilgili olan ikinci alt başlığında, kendilerinin akılötesi şairlerden (zaumnik / заумник) olmadıklarını özellikle vurgularlar. Onlar, kelimeyi iğdiş eden ve onu etkisiz, anlamsız bir meleze dönüştürenlerin baş düşmanlarıdır.⁴⁸⁰ Yine de daha önce hem Harms'ın hem de Vvedenskiy'nin akılötesi dil üzerine çalıştığı düşünülünce, bütün OBERİU'cuların akılötesi dile tümüyle karşı olduğunu söylemek yanlış olur. Dolayısıyla bu tutum, Jakkar'ın da belirttiği üzere, bildiri ortak bir ürün olarak ortaya çıkmasına karşın bu ifadelerin yer aldığı ikinci alt başlığın, akılötesi dile ve şairlere karşı tutumunu yukarıda özetlediğimiz Zabolotskiy tarafından yazılmasıyla ilişkilendirilebilir.⁴⁸¹ Yine Jakkar'a göre bu tutumun bir diğer sebebi, on beş yıl önce mevcudiyet kazanmış bir hareketten kendilerini ayırma arzusunda yatabilir.⁴⁸² Zira bir önceki bölümde belirttiğimiz üzere akılötesi dilciler Rus fütürizmi ile birlikte devrim öncesinde ortaya çıkar ve 1920'lere gelindiğinde öngörülen devrim zaten gerçekleşmiş, bahsedilen gelecek çoktan gelmiştir.⁴⁸³ Ayrıca, Sol Kanat üyelerinin uzaklaştığı Tufanov için zaumnik teriminin çok değerli olduğu unutulmamalıdır; bu nedenle bu ifade, kendilerini *Zaum'a Doğru*'nun yazarıyla karşıt bir zemine oturtan OBERİU'culardan, ona karşı bir ima olarak okunabilir.⁴⁸⁴

⁴⁷⁹ Altman, **a.g.e.**, s. 163.

⁴⁸⁰ Harms v.d., **a.g.e.**, s. 1046/1157.

⁴⁸¹ Jakkar, **a.g.e.**, s. 197.

⁴⁸² **A.e.**, s. 196.

⁴⁸³ **A.e.**, s. 196-197.

⁴⁸⁴ **A.e.**, s. 197.

Öte yandan, gerek akılötesi dil ile sergilenen Müfettiş'ten sonra yoğun bir eleştiri yağmuruna tutulan İgor Terentyev'i sahiplenmeleri, gerekse bu süreçte birden fazla kez hapse girip çıkan soyut sanatın en önemli temsilcilerinden Maleviç'i⁴⁸⁵ savunmaları, yalnız sanatsal açıdan değil, siyasal açıdan da yaşananlara itiraz ettiklerini gösterir. Normalde aralarında bulunması gereken dostları Gaga Katsman'ın, yaklaşık dokuz ay önce tutuklanması sebebiyle bu akşama katılamadığı düşünülünce, yaptıklarının ne kadar cesaret gerektiren bir iş olduğu anlaşılır.

Aynı alt başlıkta dikkat çeken bir diğer unsur, kesinliğe, somutluğa yapılan vurgudur. OBERİU'cular kendilerini, sanatlarının dürüst işçileri olarak tanımlarlar.⁴⁸⁶ Onlar yeni bir dünya görüşünün ve yeni sanatın şairleridir; onlar yalnızca yeni şiir dilinin yaratıcıları değil, aynı zamanda yeni yaşam hissiyatının ve nesnelerinin / konularının kurucularıdır.⁴⁸⁷ Bu yüzden heyecan ve duygu çamurunda allak bullak olan dünyanın, cesur ve somut biçimlerin saflığıyla geri döndüğünü⁴⁸⁸ ilan ederler. Bu ifade akla akmeistleri getirir. Hatırlanacağı üzere akmeizm, kelimeyi muğlaklığa hapseden sembolistlere karşı bir başkaldırıyla karakteristiğini kazanır. Bu açıdan OBERİU'nun, sanatsal açıdan çok farklı prensiplere dayanmakla birlikte, akmeistlerin mirasını da devam ettirdiği söylenebilir.

Bu başlıkta grubun saçmayla ilişkisine de değinilir. Eserlerinin gerçeğe uygun veya mantıklı olmadığı yönündeki müstakbel iddialara grup üyeleri, günlük yaşamdaki mantıkla sanattaki mantığın denk olmadığını belirterek karşı çıkarlar: *"Sanatın kendi mantığı vardır ve bu mantık nesneleri tahrip etmez; aksine onların tanınmasına yardımcı olur."*⁴⁸⁹ Çalışmalarında mantık sınırlarını zorlayan, fantastik olanla ve saçmayla ilişki kuran bir grubun, isminde bu ibareye yer verecek kadar gerçeğin altını çizmesi, kafa karışıklığına sebep olabilir. Ancak grubun poetikasının anahtarı olan gerçeklik anlayışı aslında, özerk bir alan olarak sanata gönderme yapar.

⁴⁸⁵ Kobrinskiy'e göre bildiride Maleviç'in yakın zamandaki tutuklanmasına dair bir ibare yoksa da bu savunma bu tutuklanmaya gönderme yapar. Kobrinskiy, **a.g.e.**

⁴⁸⁶ Harms v.d., **a.g.e.**, s. 1045/1157.

⁴⁸⁷ **A.e.**

⁴⁸⁸ **A.e.**, s. 1045-1046/1157.

⁴⁸⁹ Harms v.d., **a.g.e.**, s. 1047/1157.

OBERİU'cular için sanat, hayatın kendisi gibi gerçektir; hiçbir şeyi yansıtmaz.⁴⁹⁰ Dolayısıyla sanatın da hayat gibi kendi yasaları, yöntemleri vardır ve kendi bütünlüğü içinde bunlar, hayat kadar gerçektir. Dolayısıyla OBERİU'cular gerçeği eğip bükmekten çekinmezler. Bunun için akla yatkın olanın karşısına akla aykırı olanı koyarlar. Bunu ise Rus biçimcilerin otomatizm tehlikesine karşı önerdikleri gibi yabancılaştırma tekniklerini kullanarak yaparlar. Çalışmalarında mantıkdışına, saçmaya, groteske, trajikomik ve gülünç olana yer vermeleri bunun sonucudur. Sanatın kendi mantığının nesnenin tanınmasına katkı sağlayacağı, onun anlamını genişleteceği düşüncesi de Rus biçimcilerin görüşlerini anımsatır.

Yeni Sinemaya Doğru Yollarda adlı üçüncü alt başlıkta topluluk, sinemanın artık kendi dilini bulması gerektiğini belirtir. Onlara göre sinemada tema, zamanını doldurmuştur. Tema (+fabula⁴⁹¹ +syujet⁴⁹²)⁴⁹³ kendi kendine yeterli olduğunda, materyali ikinci plana atar; oysa sinemanın dilini bulmak, özel ve özgün bir materyal bulmaktan geçer.⁴⁹⁴ Syujet'in kendileri için hiçbir önemi olmadığını vurgulayan grup için asıl önemli olan, aldıkları malzemenin atmosferi, temadır ve ilk endişeleri, bu atmosferi ortaya çıkarmaktır.⁴⁹⁵ Bu sebeple filmin münferit öğelerinin, birbiriyle hiçbir şekilde syujetsel-anlamsal bir ilişki içinde bulunmayabileceği⁴⁹⁶ görüşünde birleşen grup, bir de deneysel film yapmıştır. Sinemayla ilgili görüşlerini yansıtan deneysel çalışmaları Film No.1 de aynı gece gösterilir.

⁴⁹⁰ Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 26/1157.

⁴⁹¹ Fabula: "Yapıt boyunca bize iletilen, birbirlerine bağlı olaylar bütünü (...). Fabula, pragmatik olarak, doğal sıraya göre, yani olayların yapıt içindeki düzenlenme ve yer alma biçimlerinden bağımsız olarak, süredizimsel ve nedensel sıralarına göre verilebilir." Boris Tomaşevski, "Tema Örgüsü", **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Der. Tzvetan Todorov, 4. bsk., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 251.

⁴⁹² Syujet: "(...) [Fabula ile aynı olaylardan oluşan syujet] olayların yapıt içinde ortaya çıkış sırasına ve onları bize belirten bilgiler dizisine uyar." Tomaşevski, **A.e.**

⁴⁹³ Metnin Fransızcadan Türkçeye çevirisinde fabula (фабула) aynı şekilde bırakılırken syujet (сюжет) "konu" olarak çevrilmiştir. Gerçekten de syujet'nin ilk anlamı konudur; ancak burada Tomaşevski'nin kastettiği, bir metindeki olayların veriliş şekli; yani olay örgüsüdür. Bu sebeple biz, karışıklığa mahal vermemek adına, metinde "konu" olarak çevrilen yerleri "syujet" olarak orijinaliyle değiştirdiğimizi belirtmeliyiz.

⁴⁹⁴ Harms v.d., **a.g.e.**, s. 1051/1157.

⁴⁹⁵ **A.e.**, s. 1052/1157.

⁴⁹⁶ **A.e.**, s. 1051/1157.

Bildirinin son kısmı ise tiyatroya ayrılmıştır. *OBERİU Tiyatrosu* başlığını taşıyan bu bölümde önce teatral öğeler tanıtılır. Oyun kişisi, onun hareketleri, aksesuarlar, ışık vb. bunlardandır. O ana dek bütün bu öğelerin dramatik syujete (olay örgüsüne) hizmet ettiğini belirten OBERİU'cular, sahnedeki her şeyin piyesteki olayın anlamını ve gelişimini hayata daha yakın, daha açık ve daha anlaşılır kılmak için kullanılmasına karşı çıkarlar.⁴⁹⁷ Onlara göre tiyatro bu değildir.

“Eğer bakanı canlandıran bir oyuncu, sahnede dört ayak üzerinde yürümeye ve aynı zamanda kurt gibi ulumaya başlarsa; ya da Rus mujiğini [köylüsünü] canlandıran bir oyuncu, birdenbire Latince uzun bir konuşma yaparsa bu tiyatro olur. Bu, dramatik syujetle herhangi bir ilişkisi bulunmasa bile seyircinin ilgisini çekecektir. (...)”⁴⁹⁸

Buradan yola çıkılarak OBERİU'cuların hem natüralist tiyatro anlayışına hem de klasik dramatik yapıya tümüyle karşı oldukları rahatlıkla söylenebilir. Parçalı bir yapıyı, klasik olay örgüsüne tercih ederler. Bütün öğelerin dramatik olay örgüsüne hizmet ettiği piyesler yerine, anlamı kendisiyle sınırlı olan özel anların peşindedirler: *“(...) Yönetmence tasarlanan böyle birtakım anlar, kendi syujet çizgisine ve kendi sahne anlamına sahip bir teatral temsil yaratacaktır. Bu, yalnızca tiyatronun verebileceği bir syujet olacaktır.”⁴⁹⁹*

Yanılsamacıtıktan sa teatralliğı ön plana koyarlar: *“Teatral temsilin syujeti teatraldır; tıpkı müzikal bir yapıtın syujetinin müzikal olması gibi. Bunların hepsi tek bir şeyi ortaya koyarlar: Olgular dünyasını; fakat onu, materyale bağı olarak farklı şekillerde, kendilerine göre iletirler.”⁵⁰⁰*

Alışıldık yapıyı bir kenara bırakıp akla aykırı hale getirdiklerini şu şekilde anlatırlar:

“Biz dramaturjik syujeti alırız. Başlangıçta [syujet] basit bir şekilde gelişir, sonra birden açıkça gülünç, sanki yabancı anlar tarafından kesilir. Şaşırsınız. Size hayatı görüyormuşsunuz izlenimi veren o alışıldık mantıksal formu bulmak

⁴⁹⁷ A.e., s. 1053/1157.

⁴⁹⁸ A.e., s. 1053-1054/1157.

⁴⁹⁹ A.e., s. 1054/1157.

⁵⁰⁰ A.e.

istersiniz. Fakat onu burada bulamayacaksınız. Neden mi? Çünkü yaşamdan sahneye aktarılan konu / nesne [(нео́днородность)] ve olgu, kendi 'yaşamsal' düzenini [(жизненная закономерность)] kaybeder ve teatral bir düzen kazanır."⁵⁰¹

Tiyatro anlayışlarını göstermek için grubun isteği üzerine Daniil Harms tarafından yazılan *Yelizaveta Bam* oyunu da buna uygun olarak yapılandırılır:

*"(...) [Yelizaveta Bam'ın] dramaturjik syujeti, konuyu ayrı, geri kalanından kopuk, var olan bir bütün olarak vurgulayan pek çok yabancı tema tarafından paramparça edilir; böylece dramaturjik syujet, seyircinin suratının karşısında açık bir syujetsel figür olarak dikilmez, eylemin gerisinde adeta parıldar. Onun yerine, temsilimizin bütün öğelerinden kendiliğinden ortaya çıkan bir sahne syujeti geçer. Dikkatimizin merkezinde o vardır. Bununla birlikte oyunun diğer öğeleri de bizim için kendine özgü değeri olan, kıymetli unsurlardır. Onlar, teatral metronomun tıkırtısına boyun eğmeyerek kendi varlıklarını sürdürürler."*⁵⁰²

Grubun dramatik bir metne / çalışmaya yaklaşımını ele alan bildirinin son iki başlığı hem metinde kullanılan teknikler açısından hem de Rus biçimcilere ait terminolojiyi kullanmaları açısından Rus biçimcilerin mirasını da devam ettirdikleri yönündeki görüşümüzü destekler.

3.3.2. Üç Sol Saat

Üç sol saat, her bir saatin bildirgede geçen bir alana ayrıldığı OBERİÜ'nün ilk gösterisidir. 24 Ocak 1928 Salı tarihinde Dom Peçati'de gerçekleşen gösterinin programına göre birinci saat OBERİÜ'nün bildirgesi okunur, ardından Vaginov, Zabolotskiy, Harms, Bahterev ve Vvedenskiy şiirlerini okurken sunucu, inanılmaz figürler yaparak üç tekerlekli bir bisiklet sürer.⁵⁰³

İkinci saat tiyatroya ayrılır. Kompozisyonu Bahterev, Levin ve Harms tarafından düzenlenen, dekor ve kostümleri Bahterev tarafından yapılan, Daniil Harms tarafında

⁵⁰¹ A.e., s. 1054-1055/1157.

⁵⁰² A.e., s. 1055-1056.

⁵⁰³ D. İ. Harms v.d., "Programma večera Tri levıyh çasa", Vanna Arhimeda, epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 1057-1058/1157.

yazılan *Yelizaveta Bam* oyunu seyirci karşısına çıkar.⁵⁰⁴ Bahterev'in *kanlı bir dram* olarak nitelediği oyun önce *Bir Cinayet Vakası* (Случай убийства), daha sonra *Cinayetli Bir Vaka* (Случай с убийством) şeklinde adlandırılır.⁵⁰⁵ Gelgelelim sonunda syujet biraz değiştirilerek oyun, ana karakterin adını alır.⁵⁰⁶ Oyun şu kadroyla oynanır: Grin (Yelizaveta Bam), Maneviç (İvan İvanoviç), Varşavskiy (Pyotr Nikolayeviç), Vigilyanskiy (Baba), Babayeva (Anne), Kropaçyov (Dilenci).⁵⁰⁷

Seyircinin alışık olmadığı pek çok unsur içermesi bir yana, örtülü bir şekilde rejim karşıtı şekilde yorumlanmaya müsait bir oyun görünümü çizen *Yelizaveta Bam* performansı sırasında, tiyatro dergisi Moysey Pavdo'nun editörü ünlü bir eleştirmen kulise dalar ve ayaklarını yere vurarak OBERİU'cuların doğrudan hapse atılmaya aday olduklarını, *Deli Bam* gösterisinin sona ermemesi ve *balaganın* devam etmesi halinde NKVD'yi⁵⁰⁸ arayacağını söyleyerek bağırmaya başlar.⁵⁰⁹ Kobrinskiy, performans durmayınca gerçekten de NKVD'yi arayan eleştirmenin istediğine ulaşamadığını; ancak 1935'te kendisinin tutuklandığını ve 1937'de vurulduğunu hatırlatır.⁵¹⁰

Sinemaya ayrılan üçüncü saat, Razumovskiy'nin babasının robdöşambri ve özel dikim şapkası ile bir koltukta oturarak gaz ışığı eşliğinde modern sinemadan bahsettiği konuşmasıyla başlar.⁵¹¹ Ardından Razumovskiy ve Mints'in yönettiği, sonsuz uzunlukta bir trenin hareket etmesiyle başlayan *Film No:1 Kıyma Makinesi* gösterime sokulur.⁵¹² Aleksandrov'a göre bu, çöp kutusuna atılan film makarası parçalarından kurgulanan belgesel bir filmidir.⁵¹³ Daha sonra Mints, filmin savaş karşıtı bir film olarak tasarlandığını belirtir:

“Filmin ilk sahneleri ekranda belirdi: Bunlar askerlerle birlikte cepheye giden sonsuz yük trenleriydi. O kadar uzun süre gittiler ki seyircilerin sabrı taşı ve

⁵⁰⁴ A.e., s. 1058/1157.

⁵⁰⁵ Bahterev, “Kogda mıy bıylı molodıymı: Heviydumannıy rasskaz”, s. 88.

⁵⁰⁶ A.e.

⁵⁰⁷ Harms v.d., “Programma večera Tri levıyih çaşa”, s. 1058/1157.

⁵⁰⁸ NVDK (Народный комиссариат внутренних дел): İçişleri Halk Komiserliği.

⁵⁰⁹ Kobrinskiy, a.g.e.

⁵¹⁰ A.e.

⁵¹¹ Bahterev, “Kogda mıy bıylı molodıymı: Heviydumannıy rasskaz”, s. 97.

⁵¹² A.e.

⁵¹³ Aleksandrov, a.g.e., s. 7/1157.

bağırmağa başladılar: 'Ne zaman varacaklar, lanet olsun?!' Ama askerlerin olduğu trenler gittikçe gidiyordu. Salonda ısıık çalmaya başladılar. Ancak harp sırasında askerî harekât tiyatrosunda olaylar gelişmeye başlayınca, yanıp sönen film parçalarından 'kıyılmış ete' dönüşen bu kabusvari savaşın Kıyma Makinesi'nde sinematografik kareler kısaldıkça kısaldı. Sessizlik. Ara yerine manzara. Ve tekrar askerlerin olduğu sonsuz yük trenleri yola çıktı!.. Bu OBERİU filmi 'Kıyma Makinesi. No. 1' tarafımızdan bir dizi savaş karşıtı filmin ilki olarak tasarlandı.'⁵¹⁴

Programda akşamın münazara ile sonlandırılması kararlaştırılmıştır. Gelgelelim hem beklenmedik bir seyirci kalabalığıyla karşılaşıldığından hem de her bir saatten sonra verilen aralar yüzünden üç saat sürmesi planlanan akşam uzar da uzar. Bu sebeple Basın Evi'nde yönetici olan Vergilesov, münazarayı ertesi güne (aslında saat gece yarısını geçtiğinden aynı günün akşamına) ertelemeyi teklif eder; ancak salonda büyük bir gürültü kopunca oylama yapılmasına karar verilir ve beklenmedik bir şey olur: Devam etmek için yüzlerce el kalkar; bir kişi bile aksi yönde oy kullanmaz.⁵¹⁵ Böylece akşam, caz eşliğinde bir dans molasının ardından salona dönen seyirciden biri bile münazaranın sonuna kadar dolaptan paltosunu almadan, 25 Ocak 1928 günü ilk tramvaylar iş başı yaptığında sona erer.⁵¹⁶

3.3.3. OBERİU ve Teatrallik

Bahterev'in anılarından öğrendiğimize göre gösteri bütünüyle teatrallik ilkesine göre düzenlenir. İlk saatte kırmızı bir üçgenle süslenmiş uzun bir ceket giyen ve en sevdiği zincirli altın renkli şapkasını takan Harms, Bahterev'in kardeşi ve bir arkadaşı tarafından taşınan siyah lake bir dolabın üstüne çıkarak pudralı solgun yüzüyle bilinmeyen zamanlardan kalma bir ozanın fantastik bir heykeliymiş gibi durur ve fonetik şiirlerini burada okur.⁵¹⁷ Sonra aniden yeleğinin cebinden bir saat çıkararak herkesten sessiz olmasını ister ve aynı anda 25 Ekim Caddesi'nin köşesinde ve 3 Temmuz Sokak'larında Nikolay Kropaçyov'un da kendi şiirlerini okumakta olduğunu

⁵¹⁴ Mints'ten aktaran Kobrinskiy, **a.g.e.**

⁵¹⁵ Bahterev, "Kogda mıy bıylı molodıymı: Hevıydumannıy rasskaz", s. 97.

⁵¹⁶ **A.e.**

⁵¹⁷ **A.e.**, s. 89-90.

açıklar.⁵¹⁸ Bu sırada Kropaçyov gerçekten de yoldan geçenleri mırıldanarak şaşırtır ve ilk aradan önce geri dönerek oyundaki Dilenci rolünü oynamayı başarır.⁵¹⁹

Ardından Bahterev sahneye çıkar. Şiirlerini sıradan bir şekilde okur; ancak okumasını, seyircinin şaşkın bakışları önünde, eğilmeden sırt üstü düşme becerisini göstererek bitirir.⁵²⁰ Onun arkasından çıkan Vaginov, o sırada Keçinin Şarkısı'nı yazmakla meşgul olduğu için akşamın hazırlıklarına katılamaz.⁵²¹ Bu sebeple şiirlerini, bir ön hazırlık yapılmadan normal bir şekilde okumaya başlar; ancak şiirinin ilk dizesini (*Evet, ben trajik bir eğlence şairiyim*) okuduktan sonra Militsa Popova, tütüsü ve sivri ayakkabılarıyla sahnenin arkasında belirerek klasik bir balerin yapması gereken her şeyi yapar.⁵²² Bahterev'e göre en başarılı performans, hiçbir şey olmamış gibi şiirini okumaya devam eden Vaginov'unkidir.⁵²³

Bu teatrallik anlayışının bütün gösterileri için geçerli olduğunun altını çizen Bahterev'e göre, onları diğerlerinden ayıran da budur. Bahterev, OBERİU'dan önce Sol Kanat'ın gösterilerinin de bu teatrallik anlayışına sahip olduğunu belirtir. Stanislavskiy'nin tiyatronun bir gardıropla başladığı düşüncesini paylaştıklarını belirten Bahterev, programlarına üçüncü zilden önce başladıklarını; salonda, sahnede perde yoksa *dolap gibi sanat, şiirler turta değildir, biz ringa balığı değiliz* gibi ilginç sözlerle bezeli afişler astıklarını; programın sorumlularının, seyircinin geleneksel şiir algısından kurtulmasına yardımcı olacak sahne teknikleri bulmaya çalıştıklarını; ışıktan, sestten, olağanüstü nesnelerden veya bunların kombinasyonundan yararlandıklarını; neticede beklenmedik performanslar hazırladıklarını ve bunun sonucunda seyircilerden, gösterilerinin heyecanlı bir şenlik atmosferi yarattığına dair tepkiler aldıklarını ifade eder.⁵²⁴ Aslında geçmişteki tiyatro edimleriyle aralarındaki tek ortak nokta bu değildir.

⁵¹⁸ A.e., s. 90.

⁵¹⁹ A.e.

⁵²⁰ A.e.

⁵²¹ A.e.

⁵²² A.e.

⁵²³ A.e., s. 91.

⁵²⁴ A.e., s. 83.

Yukarıda Harms ve Vvedenskiy'nin, Radiks Tiyatrosu için *Annem Saatler İçinde* adlı bir oyun yazdıklarını ve bu oyunu bir süre prova ettiklerini belirtmiştik. Yine yukarıda Radiks tiyatrosunun, temsile giren bütün anlara aynı derecede önem verdiğini, OBERİU'nun da bu anlayışa yakın bir şekilde, anlamı kendisiyle sınırlı olan özel anların peşinde olduğunu ifade ettik.

Bahterev'in anılarına döndüğümüzde, iki grubun oyunları arasında içerik ve teknik açıdan da bariz benzerlikler olduğu anlaşılır. Örneğin *Annem Saatler İçinde* oyunundaki, yukarıda da bahsettiğimiz *Garfunkel* adlı ana karakterin, her seferinde yeni bir soyadla ortaya çıkması, *Yelizaveta Bam*'da da tekrar edilir. Oyun kişilerinden İvan İvanoviç, Yelizaveta Bam'a Yelizaveta Tarakanovna, Yelizaveta Eduardovna, Yelizaveta Mihaylovna gibi isimlerle seslenir.⁵²⁵ Yine anılarında Bahterev, sonunda ana karakterin öldürüldüğünü ama ölmüş olduğu halde görünmeye devam ettiğini bildirir.⁵²⁶ *Yelizaveta Bam*'da ana karakter öldürülmez ama cinayetle suçlanır. Öldürmekle suçlandığı kişi ise Pyotr Nikolayeviç'tir. Oyunda Pyotr Nikolayeviç gerçekten de bir düelloya katılır; ancak dövüştüğü kişi Yelizaveta Bam değil, Baba'dır. Oyunun sonuna doğru, başta Yelizaveta Bam'ı tutuklamaya gelen ikili, aynı amaçla yeniden gelir. Bu iki kişiden biri, zaten öldürülmüş olan Pyotr Nikolayeviç'tir.⁵²⁷ Dolayısıyla iki oyun hem cinayet ekseninde hem de bahsi geçen iki tekniğin kullanılması açısından benzer özellikler gösterir.

OBERİU'nun -veya en azından 1926'da Dom Peçati'ye üye olarak burada düzenlenen sergilere ve akşamlara defalarca katıldığını bildiğimiz Harms'ın⁵²⁸ -teatrallik anlayışını etkileyen bir diğer etkense, Üç Sol Saat'i gerçekleştirdikleri Dom Peçati Tiyatrosu'nun başındaki isim olan İgor Terentyev ve tiyatrosudur.

Bildiriden hatırlanacağı üzere topluluk, Terentyev'in Gogol'den akılötesi dili kullanarak uyarladığı Müfettiş'in şiddetle eleştirilmesine anlam veremez. O yıllarda Terentyev, Dom Peçati'de birbiri ardına yaptığı sahnelemeler büyük yankılar

⁵²⁵ Daniil Harms, "Yelizaveta Bam", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Çev. Esma Armağan Ertuğrul, C.0, No:29, Aralık 2019, s. 137.

⁵²⁶ Bahterev, "Kogda mıy bıylı molodiyımi: Heviydumannıy rasskaz", s. 78.

⁵²⁷ Harms, "Yelizaveta Bam", s. 168.

⁵²⁸ Kobrinskiy, a.g.e.

uyandıran, avangard tiyatronun önemli temsilcilerinden biridir. Ancak bunların en ses getireni 9 Nisan 1927’de sahnelenen Müfettiş’tir.

Mario Martsaduri’ye göre Terentyev’in temsilinde yok yoktur: Karakterler sürünür, döner, dört ayak üzerinde hareket eder, akılötesi dil de dahil olmak üzere farklı dillerde konuşur, opera aryları söyler, çingene şarkıları mırıldanır, modaya uygun motifleri ısıklıkla çalar, birbirlerine dokunur, sahne üzerinde soyunur, divanların arkasında ve dolaplarda sevişir, bir eliyle midesini tutarak tuvalete koşarken diğer eli uçuşan tuvalet kağıtlarını sallar.⁵²⁹ Hlestakov Beethoven’ın Ayıışı Sonatı eşliğinde soyunma odasına yürür, Hlestakov ve Marya Antonovna nişandan sonra tuvalete tırmanır ve Vali dikizleyerek neşeli açıklamalarda bulunur; ara verildiğinde Terentyev halk arasında kafa karışıklığı ve panik yaratmak için eğitimli beyaz fareler salar, fareler meraklı yüzleriyle aktörlerin kafalarının üzerine gerilmiş bir tel üzerinde koşar.⁵³⁰ Jakkar, müstakbel OBERİU’cuların, Terentyev’in temsillerden bazılarını gördüğünü ifade ederek her iki tiyatrodaki ortak olan bazı sahneleme tekniklerine dikkat çeker.⁵³¹ Aradaki benzerlikleri anlamak için Terentyev’in tiyatro anlayışına şöyle bir göz atmakta fayda vardır.

1923’te Neva’daki şehre [Leningrad’a] gelerek dil deneylerinden sahne deneylerine geçen⁵³² Terentyev, çağdaşı yönetmenler gibi sistematik bir tiyatro kuramı ortaya koymaz. Ancak görüşlerini makalelerinde dile getirir. Martsaduri’ye göre Terentyev, bu makalelerde şu dört ilke üzerinde ısrarla durur: 1) Metnin antidramatik, anlatısal doğası, 2) Tiyatronun kelime ve jest olduğu anti-illüzyonist temsil kavramı, 3) Yönetmenin demiurjik işlevi, 4) Herhangi bir gösterinin deneysel kriteri.⁵³³ Terentyev’in makalelerine bakarak bu dört ilkenin hangi bağlamda söylediğini saptamak, yönetmen ve OBERİU’nun tiyatro anlayışı arasındaki benzerlikleri daha anlaşılır kılacaktır.

⁵²⁹ Mario Martsaduri, “İgor Terentyev: Teatralny rejissyor”, **Sobraniye Soçineniye**, Der. Mario Martsaduri, Tatyana Nikolska, Bologna, S. Francesco, 1988, (Çevrimiçi) [Igor Terentyev. Deneme koleksiyonu. Çevrimiçi okuma \(traumlibrary.net\)](http://Igor.Terentyev.Deneme.koleksiyonu.Çevrimiçi.okuma(traumlibrary.net)), 2 Haziran 2021.

⁵³⁰ A.e.

⁵³¹ Jakkar, **a.g.e.**, s. 201.

⁵³² Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 6/1157.

⁵³³ Martsaduri, **a.g.e.**

Amatör Tiyatro başlıklı yazısına Terentyev, amatör tiyatronun yöneldiği dört sloganı ortaya koyarak başlar. Bunlar sahneye koyma, canlı gazete, piyes ve *edebi-montaj*dır.⁵³⁴ Bunların içinden edebi-montajı ayrı bir yere koyan yönetmen, onu ilkel bir sahnelemeyi andıran gerçek bir tiyatro olarak niteler.⁵³⁵ Yazıya ihtiyaç yoktur; çünkü proletaryanın ilk dönem kültürel görevi, devraldığı mirası özümsemek, ondan faydalanmak ve onu düzeltmektir.⁵³⁶ Bu yüzden Terentyev dekorasyon yerine montajı, müzik yerine ses-montajını, resim yerine ışık-montajını, piyes yerine ise edebi-montajı önerir.⁵³⁷ Aslolan, tarihsel perspektifte birleşerek proleter kültürün bir resmini veren ilk mozaik için öğeleri, bölümleri, pasajları, parçaları kullanma yeteneğidir.⁵³⁸ Ona göre tiyatroyu, görünür malzemeyi tamamlayıcı işlevdeki ses ve sesin refleksi olan hareket üzerine inşa etmek gerekir; ancak bu şekilde edebi-montajın, sesin ve *biyo-montajın* (yani oyuncunun) bileşiminden oluşan canlı kitap elde edilir.⁵³⁹

*Oyuncu-Yönetmen-Dramaturg*⁵⁴⁰ makalesinde yönetmen, modern tiyatronun henüz oluşmadığı tezini öne sürer: Ne kültürel açıdan güçlü bir repertuardan ne düzgün bir oyuncudan ne de iyi bir seyirciden bahsedilebilir.⁵⁴¹ Buna karşın uygulama gösterir ki bir tiyatro yaşamını ve ölümünü yönetmene borçludur.⁵⁴² Ancak söz konusu olan, her şeyi kendi başına halleden bir yönetmen değildir. Yönetmen, tiyatrodaki bütün yaratıcılarla karşılıklı bir etkileşim içindedir. Bununla birlikte ona göre modern tiyatro kültürü, fütürizmden gebe kalmakla birlikte fütürist değildir; gelecek şimdidedir, gelmiştir ve fütürizme karşı *natürizm* ilan edilir.⁵⁴³

⁵³⁴ İgor Terentyev, “Samodeyatelnıy teatr”, *Sobraniye Soçineniye*, Der. Mario Martsaduri, Tatyana Nikolska, Bologna, S. Francesco, 1988, (Çevrimiçi) [Игорь Терентьев. Собрание сочинений. Читать онлайн \(traumlibrary.net\)](http://traumlibrary.net), 2 Haziran 2021.

⁵³⁵ A.e.

⁵³⁶ A.e.

⁵³⁷ A.e.

⁵³⁸ A.e.

⁵³⁹ A.e.

⁵⁴⁰ Burada dramaturg kelimesinin oyun yazarı anlamında kullanıldığı belirtilmelidir.

⁵⁴¹ İgor Terentyev, “Aktyor-rejissyor-dramaturg”, *Sobraniye Soçineniye*, Der. Mario Martsaduri, Tatyana Nikolska, Bologna, S. Francesco, 1988, (Çevrimiçi) [Игорь Терентьев. Собрание сочинений. Читать онлайн \(traumlibrary.net\)](http://traumlibrary.net), 2 Haziran 2021.

⁵⁴² A.e.

⁵⁴³ A.e.

“Natüralizmden farklı olarak natürizm, soyut bir formülü canlı bir nesneye dönüştürmeyi ve en özensiz gündelik eşyayı, saf biçim nesnesine dönüştürmenin nasıl mümkün olduğunu, nasıl ajite edilmesi gerektiğini, ölü bir apolitikliğe karşı nasıl savaşılmaması gerektiğini bilir.”⁵⁴⁴

Bu sebeple Terentyev, natürizm programı yürürlüğe girdiğinde modern tiyatronun kumandanı görevindeki yönetmenin ayrılacağına inanır.

Dom Peçati Tiyatrosu adlı yazısında ise eski tiyatro, tatlı rüyalar tiyatrosu olarak nitelendirilir.⁵⁴⁵ Ona göre eski tiyatro, üçüncü kişide kendini oynayan oyuncuların bu yanılısamayı kırmasına tahammül edemez.⁵⁴⁶ Eleştirilerin hedefi haline gelmesi de bu yüzdendir. Oysa birilerine hayal tedarik etmek yönetmenin görevi değildir; bu sebeple Terentyev’in tiyatrosunda yanılısamacılığa yer yoktur.⁵⁴⁷ Bu sebeple adından bile Moskova Sanat Tiyatrosu’na gönderme yapıldığının anlaşıldığı *Anti-sanat Tiyatrosu* başlıklı makalede, deney hakkı savunulur. Terentyev burada mevcut tiyatroları - özellikle Moskova Sanat Tiyatrosu’nu- eleştirdikten sonra laboratuvar tiyatrosuna karşı yürütülen mücadeleden yakındır. Ona göre becerilerin yükseltilebilmesi için en sağlıklı başlangıç deneydir.⁵⁴⁸

Görüldüğü üzere OBERİU’nun tiyatro ve teatrallik anlayışı, pek çok noktada Terentyev ile kesişir. Ancak bu, OBERİU tiyatrosunun Terentyev’in tiyatro anlayışı üzerine kurulduğu anlamına gelmez. Zira Terentyev’in de tiyatroya yaklaşımı açısından Moskova Sanat Tiyatrosu yöntemlerindense Meyerhold’un yaklaşımını taktir ettiği bilinmektedir.

Toparlamak gerekirse OBERİU, kendi sanat ve tiyatro anlayışını hem akmeizm, fütürizm, biçimcilik gibi çağın avangard edebiyat-sanat hareketlerinden hem de çağdaşları olan avangard tiyatro temsilcilerinin görüşlerinden beslenerek ortaya koyar.

⁵⁴⁴ A.e.

⁵⁴⁵ İgor Terentyev, “Teatr Doma Peçati”, **Sobraniye Soçineniyi**, Der. Mario Martsaduri, Tatyana Nikolska, Bologna, S. Francesco, 1988, (Çevrimiçi) [Игорь Терентьев. Собрание сочинений. Читать онлайн \(traumlibrary.net\)](https://traumlibrary.net), 2 Haziran 2021.

⁵⁴⁶ A.e.

⁵⁴⁷ A.e.

⁵⁴⁸ İgor Terentyev, “Antihudojestvennyy teatr: V poryadke obsujdeniya”, **Sobraniye Soçineniyi**, Der. Mario Martsaduri, Tatyana Nikolska, Bologna, S. Francesco, 1988, (Çevrimiçi) [Игорь Терентьев. Собрание сочинений. Читать онлайн \(traumlibrary.net\)](https://traumlibrary.net), 2 Haziran 2021.

Natüralist tiyatroya ve yanılsamacı yaklaşıma karşı olan OBERİU gösterilerinin en önemli özelliği teatrallik anlayışıdır. Bu anlayış, çağdaşları olan avangard tiyatro topluluklarının çalışmalarında da görülen bir etmendir. OBERİU'yu bu gruplardan ayıran, yalnız avangard sahneleme yöntemleriyle değil, yazdıkları eserlerin biçim ve içeriğiyle de dönemin kaotik düzenini başarılı bir şekilde yansıtmaları ve bu şekilde sosyo-politik olaylar hakkında yorum yapmalarındır. Gelgelelim bu tavır, etkileyici olduğu kadar kışkırtıcıdır da. Bu sebeple Gümüş Çağ'ın son avangard topluluğu OBERİU da diğer avangardların maruz kaldığı baskı ve şiddetten nasibini alır.

3.3.4. Üç Saatin ve Avangardın Sonu

Üç Sol Saat'in bütün başarısına rağmen akşam gazetesinde Lidiya Lesnaya, yalnız gösteriye katılanları azarlamakla kalmayıp Dom Peçati'nin girişimine de tepki gösterdiği, OBERİU isminin tersten yazılışıyla karakterize olmuş UİREBO başlıklı bir yazıyla karşılık verir.⁵⁴⁹ Üç Sol Saat'ten sonra topluluğun bir daha bu kadar büyük bir salonda gösteri yapamaması, Yelizaveta Bam icra edilirken gerçekleşen elim olayın, gelecekteki olayların habercisi olduğunu gösterir.

Nisan 1928'de Dom Peçati'nin müdürü Baskakov tutuklanıp Sibirya'ya sürülünce,⁵⁵⁰ yeni atanan müdür OBERİU'dan, Basın Evi'nin taşınacağı yeni binanın açılışına katılmalarını ister.⁵⁵¹ Bu vesileyle 1929 yılında Harms ve Bahterev ne yazık ki günümüze ulaşmamış tek perdelik bir oyun olan *Kış Yürüyüşü*'nü (Зимняя прогулка) yazar.⁵⁵² Bu süreçten itibaren yollarına Zabolotskiy ve Vaginov olmadan devam eden grup, *Yelizaveta Bam*'ı sahneleme deneyimi sayesinde yeni oyuna çok daha organize bir şekilde hazırlanır ve açılış güzel geçer.⁵⁵³ Gelgelelim bu, tepkilerin daha da artmasına sebep olur.

⁵⁴⁹ Bahterev, “Kogda mıy bılyi molodıymi: Heviydumannıy rasskaz”, 98.

⁵⁵⁰ Karşı-devrimci Troçkist bir örgüte üye olmaktan tutuklanıp sürgün edilen Baskakov, sürgünden sonra Leningrad'a dönmesi yasaklanınca jeolojik bir tröstte planlamacı-ekonomist olarak çalıştığı Saratov'a yerleşir. 1932'de tekrar aynı suçla suçlanıp üç yıl hapse mahkûm edilir. 1936'da üçüncü kez tutuklandıktan sonra ne yazık ki soruşturma bile yapılmadan kurşuna dizilir. Detaylı bilgi için bkz. Kobrinskiy, a.g.e.

⁵⁵¹ Bahterev, “Kogda mıy bılyi molodıymi: Heviydumannıy rasskaz”, s. 99.

⁵⁵² A.e.

⁵⁵³ A.e.

Grubun son halka açık gösterisi Nisan 1930'da Leningrad Üniversitesi öğrenci yurdunda gerçekleşir.⁵⁵⁴ Vladimirov, Levin ve Pastuhov'un söz aldığı gösteriden sonra Smena Gazetesi'nde, L. Nilviç tarafından kaleme alınan Gerici Hokkabazlık başlıklı bir makale çıkar.⁵⁵⁵ Makalede duvarların *biz turta değiliz* gibi sloganlarla kaplı olduğunu belirten yazar, Vladimirov'un şiirlerinin veya Levin'in insanların buzağıya dönüştüğü korkunç öykülerinin, bu sloganlardan daha az akılötesi olmadığını öne sürer.⁵⁵⁶ Sonunda OBERİU'yu, sosyalist inşa mücadelesinin en yoğun olduğu dönemde, toplumsal gerçekliğin dışında kalmakla suçlayan makale, açık bir hedef göstermeyle sona erer:

*“Hayattan kopuklukları, saçma şiirleri, akılötesi hokkabazlıkları, proletarya diktatörlüğüne karşı bir protestodur. Bu nedenle şiirleri karşı-devrimcidir. Bu, bize yabancı insanların şiiridir, sınıf düşmanlarının şiiridir (...)”*⁵⁵⁷

Bu gösterinin faturası, bütün OBERİU'ya kesilir. Neticede halka açık gösterileri son bulan, bundan böyle eserlerini yayımlamaları hayal olan (Zabolotskiy ve Vaginov dışında) OBERİU'cular, hayatta kalmak için çözümü, hiçbir zaman gruba katılmamakla birlikte edebi çalışmaları OBERİU'ya yakın olan yakın dostları Nikolay Oleynikov'un eski bir önerisine kulak vermekte bulur. 1927 baharının başlarında o zamanlar Devlet Yayınevinin Çocuk Bölümü'nün editörleri olan Yevgeniy Şvarts ve Oleynikov, Harms, Vvedensky ve meslektaşlarına çocuklar için yazmaları için ilk davetiye gönderir.⁵⁵⁸ Bu tarihten itibaren çocuklar için şiirler ve öyküler yazmaya başlayan OBERİU'cular, 1930'dan sonra tümüyle çocuk edebiyatına yönelmek mecburiyetinde kalır.

Ancak iş bununla bitmez. 1930'daki saldırıdan on sekiz ay sonra, Yazarlar Birliği'ndeki bir şiir tartışmasında Aseyev; Zabolotskiy, Vvedenskiy ve Harms'ı

⁵⁵⁴ Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 10/741.

⁵⁵⁵ Jakkar, **a.g.e.**, s. 191.

⁵⁵⁶ **A.e.**, s. 191-192.

⁵⁵⁷ **A.e.**, s. 192.

⁵⁵⁸ Gibian, **a.g.e.**, 10. dipnot, s. 22.

sterillik, yaratıcı kötürümlük ve sosyalizmi inşa etme meselesinden uzak olmakla suçlar ve bu konuşmadan kısa bir süre sonra tutuklanmalar baş gösterir.⁵⁵⁹

Harms, Vvedenskiy ve Bahterev Şpalernaya'da altı ay hapis yattıktan sonra Kursk'a sürgün edilir.⁵⁶⁰ Harms üç yıl hapis cezasına çarptırılırken Bahterev ile Vvedenskiy, Moskova ve Leningrad oblastlarında ve büyük şehirlerde ikamet haklarından birkaç yıl mahrum bırakılır.⁵⁶¹

Bu sırada aralarından ilk ayrılan Yuri Vladimirov olur. 1931'de tüberkülozdan öldüğünde yalnızca yirmi iki yaşındadır.⁵⁶² Onu, 1934'te Konstantin Vaginov'un ölümü takip eder. Yazarın ölümünden kısa bir süre sonra annesi tutuklanır; daha sonra çoktan ölmüş olan Vaginov'un tutuklanması için bir emir olduğu ortaya çıkar.⁵⁶³

Ölümler, tutuklamalar ve sürgün OBERİU'yu dört bir yana dağıtır. Vvedenskiy sürgünden sonra Leningrad'a dönmez, Harkov'a taşınır. Ancak diğer üyeler sürgünden dönüşte görüşmeye ve çocuk öyküleri yazmaya devam eder. Gelgelelim Gennadiy Gor tarafından burjuva düşüncesini aforoz etmek maksadıyla kaleme alınan; ancak alojizm teorisini, sanatçının bağımsız davranışını ve dini inancı kınaması sebebiyle ucu eski OBERİU'culara da dokunan *Resme Müdahale* adlı kısa öykü, çok geçmeden ikinci tutuklamaların fitilini ateşler.⁵⁶⁴

1937'de Oleynikov, okul öncesi çocuk dergisi Sverçok (Cırcır Böceği) sabotaj ilan edilerek tutuklanır⁵⁶⁵ ve 24 Kasım 1937'de hapishanede vurulur.⁵⁶⁶ Aynı yıl çocuk dergisi Çij, Harms'ı yayımlamayı bırakır ve Harms *Mavi Not Defteri*'ne şu satırları karalar:

“Öldük hayat zemininde!

⁵⁵⁹ Mikhail Meilakh, “Kharms's Play Elizaveta Bam”, **Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials**, Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 208.

⁵⁶⁰ Akimov, “Oberiuty”, s. 425/624.

⁵⁶¹ A.e.

⁵⁶² A.e.

⁵⁶³ A.e.

⁵⁶⁴ Aleksandrov, a.g.e., s. 13/741.

⁵⁶⁵ A.e., 14/741.

⁵⁶⁶ Akimov, “Oberiuty”, s. 425/624.

Umut yok bundan böyle.

Mutluluk hayali sona erdi

*Sefalet kaldı geriye.*⁵⁶⁷

1938'de Zabolotskiy tutuklanır ve Sibirya'ya GULAG'a⁵⁶⁸ gönderilir; ardından Kazakistan'a sürgüne gönderilerek savaştan sonra serbest bırakılır.⁵⁶⁹ Levin 1941'de Leningrad'dan çok uzak olmayan Pogostye köyü yakınlarında ölür.⁵⁷⁰ Harms aynı yılın ağustos ayında hapse atılır, yetkililerden düşüncelerini gizlemek için bir şapka veya paçavra istedikten sonra 2 Şubat 1942'de hapishanenin akıl hastanesinde muhtemelen açlıktan ölür.⁵⁷¹ 4 Şubat 1942'de eşi, hapishane hastanesine onun için bir paket bırakmaya geldiğinde kendisine 2 Şubat'ta öldüğü söylenir.⁵⁷² Almanlar Eylül 1941'de Harkov'da ilerlerken Vvedenskiy ve ailesi, tahliye edilen yazarlardan oluşan bir trene binmeye çalışıp başarısız olur; birkaç gün sonra doğuya giden bir hapishane trenine binmeyi ve geride kalmayı planladığı için tutuklanır.⁵⁷³ Yakın zamanda keşfedilen bir ölüm belgesi, 19 Aralık'ta Tataristan'da tren Kazan'a yaklaşırken akciğer zarı iltihabından öldüğünü gösterir.⁵⁷⁴

Son kertede OBERİÜ'nün sonu da kendi şiirlerindeki ve öykülerindeki gibi akla hayale gelmez şekilde acımasız olur. Bu yüzden Meilakh'ın, *Yelizaveta Bam*'ın olay örgüsü ile Harms'ın hayatı arasındaki paralellikten yola çıkarak henüz işlenmemiş, hatta farkında bile olunmayan bir suçla itham edilme motifinin Harms için bir kehanet niteliği taşıdığı⁵⁷⁵ iddiasını daha ileri götürerek aynı şeyi hemen bütün OBERİÜ'cular için söyleyebiliriz. Kehanetin neticesi OBERİÜ'cular için olduğu kadar SSCB'nin sanatsal / kültürel yaşamı için de ölümdür. Zira OBERİÜ'nün ölümü, Rusya'da

⁵⁶⁷ Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 14/741.

⁵⁶⁸ GULAG (Главное управление исправительно-трудовых лагерей и колоний): Zorunlu Çalışma Kampları ve Koloniler Merkez Yönetimi. Sovyetler Birliği'nde siyasi suçluların hızla kovuşturulması ve toplumdaki uzaklaştırılması için 1930'da kurulup 1960'a kadar faaliyet gösteren bakanlıklara bağlı ceza infaz kurumu.

⁵⁶⁹ Akimov, "**Oberiutiy**", s. 425/624.

⁵⁷⁰ **A.e.**

⁵⁷¹ Ostashevsky, "**Introduction: Alexandr Vvedensky, An Invitation for Us to Think**", s. 10/115

⁵⁷² Gibian, **a.g.e.**, s. 3

⁵⁷³ Ostashevsky, **a.g.e.**, s. 10/115

⁵⁷⁴ **A.e.**

⁵⁷⁵ Meilakh, **a.g.e.**, s. 212.

1890’lardan itibaren görülmeye başlanan modernist hareketin, Gümüş Çağ’ın ve avangardın da ölümü demektir. Bu sebeple OBERİÜ’nün önemi, üyelerinin salt bireysel varlıklarından veya grup olarak faaliyetlerinden ziyade, sosyalist inşa adı altında yürütülen dehşetli uygulamalardan korkmadan varlık gösteren son münferit grup olmasında; üstelik eserlerinin gösterdiği üzere bunu, sonunu az buçuk tahmin ederek yapmasında aranmalıdır. Zira iktidar tarafından böyle bir karşı çıkışın cezasız bırakılmayacağı gerek gruba yakın arkadaşlarının başına gelenlerden gerekse kendilerinden önceki Rus avangardının maruz kaldığı davranışlardan rahatlıkla anlaşılabilir. Buna uygun olarak çileleri vefatlarından sonra bile bitmez. 1928-1940 yılları arasında altmışa yakın çocuk kitabı yayımlayan Vvedenskiy ve birçok çocuk hikayesi yazmakla birlikte daha az sayıda kitap yazan Harms⁵⁷⁶ Sovyetler’de on yıllar boyu yalnızca çocuk edebiyatı yazarları olarak tanınır. Zabolotskiy serbest bırakıldığı II. Dünya Savaşı’ndan sonra aykırı şeyler yazmayı bırakır. Uzun yıllar yaşayan Bahterev ise bunu, bundan böyle anlamsız bir şey yazmamasına borçludur. Böylece 1960’lara kadar edebi / sanatsal kültür sahnesine hâkim tek akım sosyalist gerçekçilik olur.

3.4. Yelizaveta Bam ve İvanovların Noel Ağacı: İki Dönem İki Oyun

Yukarıda OBERİÜ’cuların yaşam öykülerine ve sanatsal yaklaşımlarına yer vermeye çalıştık. Peki, hayatları boyunca yetişkinlere yönelik eserleri arasından bir iki şiirden fazlası yayımlanmayan, vefat ettikten sonra da görmezden gelinen Daniil Harms ve Aleksandr Vvedenskiy nasıl oldu da günümüzdeki tanınırlıklarına ulaştılar?

Yukarıda da belirttiğimiz üzere II. Dünya Savaşı başladığında OBERİÜ üyeleri dört bir yandadır. Tutuklamalar ve ölümler her birini bir köşeye savurur. Leningrad bombardımanı başladığında Harms tutukludur. Bombalardan biri Eylül 1941’de Harms ile eşinin Mayakovskiy Caddesi’ndeki evine isabet edince, Harms’ın eşi Marina Vladimirovna Maliç derhal Yakov Druskin’ine haber verir.⁵⁷⁷ Arkadaşının

⁵⁷⁶ Gibian, **a.g.e.**, s. 22.

⁵⁷⁷ A. Dmitrenko, V. Sajin, “Kratkaya istoriya Çinarey”, **Sboriše družey, ostavleniyyh sudboyu: Çinari v tekstax, dokumentax i issledovaniyah**, Der. V. N. Sajin, Ed. Yu. A. Mihaylov, 2 c., Moskova, Ladomir, 2000, C. I, s. 43.

eserlerinin yok olmasına gönlü razı olmayan Druskin, o sırada beslenme yetersizliğinden hasta düşmesine rağmen yürüyerek arkadaşının evine gider ve Marina Maliç ile birlikte buldukları bütün kâğıt parçalarını bir bavula doldurarak çıkarlar.⁵⁷⁸ Böylece Harms'ın eserleri kurtulur. Ancak Druskin, günün birinde arkadaşının döneceği umuduyla Harms'ın not defterlerini neredeyse on beş yıl okumaz; günlük girdilerini, mektuplarını, kişisel evraklarının olduğu klasörleri yıllar boyu tahlil etmez.⁵⁷⁹ Umudunu kaybettiği tarih 1950'lerin ikinci yarısına denk düşer ve ancak o zaman, içinde alınacak ürün listelerinin, mali kayıtların vb. de bulunduğu kişisel evrakları okuyarak düzenler.⁵⁸⁰ Böylece Harms'ın eserleri 1950'lerin sonundan itibaren tanıtılmaya hazır hale gelir.

Vvedenskiy'nin yetişkinlere yönelik eserlerinin tanıtılması da hemen hemen aynı tarihlere rastlar. 1950'ler ile 70'ler arasında şairin sadık dostları Yakov Druskin ve Tamara Aleksandrovna Lipavskaya, Vvedenskiy'nin el yazmalarını inceleyip yorumlar; Druskin Vvedenskiy hakkında bir makale yazarken Lipavskaya, Vvedenskiy dilinin sözlüğünü derler.⁵⁸¹ Böylece adları Sovyetler'de tekrar yankılanmaya başlanan ikilinin eserlerine ilgi gün geçtikçe artar. Başlangıçta eserlerini yayımlamak çok kolay olmasa da 70'lerde derlemeler yayımlanmaya başlar. Günümüze gelindiğinde ise ikili, yalnız Rusya'da ve Sovyetler'den ayrılan ülkelerde değil, aynı zamanda Avrupa'da ve Amerika'da da absürd yazın denince akla gelen ilk isimlerinden sayılır.

İkilinin eserleri üzerine 1950'lerin sonundan başlanıp 2000'lere uzanan bu yöndeki çalışmaları, tezimizin Giriş kısmında belirtmiştik. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi ikilinin oyunları, aralarında on yıl gibi görünürde kısa bir süre varsa da aslında çok farklı dönemlerin ürünleridir. Şimdi iki oyun arasındaki bu farkları tespit edelim.

Yukarıda da belirttiğimiz üzere *Yelizaveta Bam*, OBERİU'nun kuruluş aşamasında Harms tarafından arkadaşlarının isteği üzerine yaklaşık on günlük bir sürede yazılır.

⁵⁷⁸ A.e.

⁵⁷⁹ Ya. Druskin, "Çinari: Avto-ritet bessmyslitsiy", **Sborişe druzey, ostavlenniyh sudboyu: Çinari v tekstax, dokumentax i issledovaniyah**, Der. V. N. Sajin, Ed. Yu. A. Mihaylov, 2 c., Moskova, Ladomir, 2000, C. I, s. 53-54.

⁵⁸⁰ A.e.

⁵⁸¹ Gerasimova, a.g.e., s. 7.

Buna uygun olarak oyun, OBERİU'nun bildirgesinde açıkça ifade edilen hemen her ilke göz önünde bulundurularak yazılır. Buna karşın Aleksandr Vvedenskiy'nin *İvanovların Noel Ağacı* adlı oyunu, yazıldığı dönem itibariyle bir OBERİU metni olarak ele alınamaz. Zira yukarıda da belirttiğimiz üzere 1930'ların başındaki tutuklamaların akabinde grup dağılır ve topluluk üyeleri serbest bırakıldıktan sonra belirli aralıklarla bir araya gelse de bundan böyle her biri çalışmalarına bireysel olarak devam eder.

İvanovların Noel Ağacı'nı *Yelizaveta Bam*'dan ayıran bir diğer husus, 1938 gibi bir tarihte yazılmasıdır. Oyun, 1934'te sosyalist gerçekçilik SSCB'de kabul edilebilir tek akım ilan edildikten ve pek çok şair, yazar ve sanatçı bu sebeple öldürüldükten sonra kaleme alınır. Üstelik tehlike henüz geçmiş değildir. Stalinist rejimin baskıları her geçen gün artar ve insanlar yok pahasına öldürülmeye devam edilir. Aynı sıralarda II. Dünya Savaşı da başlamak üzeredir. Bu bir yandan korkuyu pekiştirirken öbür yandan şiddete karşı farklı bir hassasiyet yaratır. Zira II. Dünya Savaşı'nın başlaması, devrim öncesinden itibaren hayatın bir parçası haline gelen şiddetin durmayacağı ve üstelik öldürülenlere her geçen gün yüzlercesinin, binlercesinin ekleneceği anlamına gelir. Yazarın Harkov'a giren Almanlardan kaçmak için çıktığı yolculukta yakalanıp tutuklandığı da düşünülünce bu savaşın Vvedenskiy'nin gözünde nasıl bir anlama sahip olduğu daha açık hale gelir. Dolayısıyla iki oyun arasındaki on yıllık süre, kısa görünmesine karşın çok önemlidir.

Öyleyse şimdi, oyunların yazıldığı toplumsal koşulların farkını belirttikten ve *İvanovların Noel Ağacı*'nın bir OBERİU metni olarak kabul edilemeyeceğini vurguladıktan sonra oyun incelemelerimize geçebiliriz.

3.4.1. Yelizaveta Bam: Gülmeye Alt Edilen Dünya

Daha önce de belirttiğimiz üzere Anemone, Harms absürdizmini üç döneme ayırır. Bunlardan ilki, Harms'ın 1930 öncesi eserlerini nitelemek için kullanabileceğimiz, sanat ve siyasette burjuva geleneklerinin otoritesine karşı devrimci ve nihilist bir saldırdır.⁵⁸² Aslında bu, OBERİU'dan önceki radikal Rus avangardı için de geçerli

⁵⁸² Anemone, a.g.e., s. 88.

olan, OBERİÜ'nün sanatsal anlayışının karakteristiği sayılan bir tutumdur. Zira daha önce de belirttiğimiz gibi OBERİÜ için devrim, yalnızca sosyo-politik bir olay değildir; hayatın her köşesine sızmalı, sadece günlük yaşamı değil, sanat ve edebiyat da dahil olmak üzere, bütün hayatı kaplamalıdır. Böylece tarihsel avangardın karakteristiği olan hayatı sanatla birleştirme misyonu, olabilecek en devrimci şekilde yerine getirilmelidir. Hem OBERİÜ bildirgesindeki ifadeler hem de Üç Sol Saat akşamındaki uygulamalar, *Yelizaveta Bam*'ın da bu ilkeye uygun bir şekilde yapılandırıldığını gösterir. Şimdi bu bilgiler çerçevesinde oyunun Rus avangardıya ve yine avangardla ilişkili olan *geçmişin sanatını reddetme* eğilimiyle ilişkisini inceleyelim.

Yelizaveta Bam'ın en temel özelliklerinden biri, bildirgede de belirtildiği üzere, ikincil anlarca kesilen, parçalı bir olay örgüsüne sahip olmasıdır. Üstelik bu parçalanma, (bizim çevirimizde yer almayan ancak) Neil Cornwell'in, Meylah'ın, Harms'ın (veya Bahterev ve Levin'in) ya yapım senaryosu üzerinde çalışırken ya da provalar sırasında (ama kesinlikle farklı zamanlarda ve farklı kalemler kullanarak) yazmış olduğunu belirttiği yapım notlarını da dahil ettiği, oyunun tam metninden yola çıkarak yaptığı İngilizce çevirisinde açıkça görülür.⁵⁸³ Buna göre oyun, yazar tarafından, her biri kendi münferit tarzında oynanması gereken on dokuz kısımdan oluşur.⁵⁸⁴ Bu OBERİÜ'yu Rus biçimcileriyle yakınlaştıran başlıca etmendir. Zira yukarıda da bahsettiğimiz üzere biçimciler metin analizine, bir metni alıp onu kendi içinde anlamlı parçalara bölerek başlar. Bu parçalama işlemi bazen tek bir moneme / foneme varılıncaya kadar sürer. Bu bakımdan OBERİÜ, biçimcilerin metin incelemelerinde kullandığı parçalara ayırma yöntemini, tiyatro metni üzerinde uygular ve böylece tek perdelik oyunu, her biri kendi içinde anlamı olan on dokuz parçaya böler. Bu kısımlar şu şekildedir:

1. Kısım: Gerçekçi melodram, 2. Kısım: Gerçekçi komedi, 3. Kısım: Absürd bir biçimde komik-naif, 4. Kısım: Gerçekçi. Günlük komik türü, 5. Kısım: Yazarın ritmi, ritmik (RADİKS), 6. Kısım: Günlük RADİKS, 7. Kısım: RADİKS alt tonlarıyla ağırbaşlı melodram, 8. Kısım: Yükseltelerin yer değiştirmesi, 9. Kısım: Pastoral kısım,

⁵⁸³ Meilakh, **a.g.e.**, s. 201, 202.

⁵⁸⁴ **A.e.**, s. 202.

10. Kısım: Apar⁵⁸⁵ monolog, çift-yönelimli (double-intentioned) kısım, 11. Kısım: Konuşma, 12. Kısım: Çınarca (Chinar-ish) kısım, 13. Kısım: RADİKS, 14. Kısım: Klasik esin, 15. Kısım: Baladsı esin, 16. Kısım: Çan sesleri, 17. Kısım: Fizyolojik esin, 18. Kısım: Kuru-resmi gerçekçi, 19. Kısım: Operavari (operatic) son.⁵⁸⁶

Görüldüğü üzere oyunun çizgisi, türden türe geçişle karakterize olur. Türden türe geçiş, oyunun klasik tiyatro kanonuna karşı gelmekle beraber, grubun bazı türlerin keskin sınırlarını kabul ettiğini; ancak diğer yandan var olan türlerle yetinmeyerek kendilerine özgü yeni türler icat ettiğini ortaya koyar. Sahneleme açısından türden türe geçiş ışık, müzik ve çeşitli aksesuarların yanı sıra oyuncuların, her bir kısmı o türe göre icra etmelerini gerektirir. Ancak söz konusu olan natüralist bir tiyatro değildir. Oyundaki güldürü unsurunun ve mantıksal tutarsızlıkların fazlalığı, bazı kısımlar türe özgü bir şekilde oynanabilecekken bazılarının pekâlâ parodileştirilebileceğini ve hatta tümüyle parodileştirme niyetiyle oyuna dahil edildiğini hesaba katmamızı gerektirir. Tek başına türden türe geçme özelliği bile, oyunun konvansiyonel tiyatro anlayışının bütünlük ve tutarlılık ilkelerini ihlal ettiğini gösterir.

Oyunun bölümlenmesinde RADİKS tiyatrosuna ve Çınari'ye gönderme yapılan kısımlar özellikle dikkat çekicidir. Harms ile Vvedenskiy'nin, RADİKS Tiyatrosu için yazdığı *Annem Saatler İçinde* oyunu günümüze ulaşmadığı için iki oyun arasındaki benzerlikleri tam olarak bilmemiz ne yazık ki mümkün değil. Ancak *Yelizaveta Bam*'ın, *Annem Saatler İçinde* oyununda olduğu gibi isim değiştiren bir ana karaktere ve öldüğü halde tekrar sahnede görünen bir oyun kişisine sahip olduğunu biliyoruz. Yine Jakkar'ın sayesinde RADİKS'in, saf bir tiyatro eseri yaratmayı amaçlayan, temsilin münferit parçalarını eşdeğer gören, syujetsiz (olay örgüsüz) sanat alanında deneysel çalışmalar yapan bir topluluk olduğunu biliyoruz. Bu özelliklerden ilk ikisi, OBERİU'nun tiyatro anlayışıyla bire bir örtüşür. Peki *Yelizaveta Bam*'ı olay örgüsüz bir oyun olarak değerlendirebilir miyiz? Bunun cevabı ileride verilecektir.

⁵⁸⁵ Apar: Oyuncunun ya doğrudan seyirciye dönerek konuşması ya da öbür oyuncular duymuyormuş gibi davranarak seyircinin duyacağı şekilde konuşması.

⁵⁸⁶ Oyunun bu kısımları da içeren tam metni için bkz. Daniil Harms, "Yelizaveta Bam: A Dramatic Work. A new translation from the definitive text by Neil Cornwell", **Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials**, Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 220-239.

Bahterev'in *Annem Saatler İçinde*'yi, Terentyev'in terminolojisine uygun bir şekilde *montaj-piyes* şeklinde nitelediğini ve Terentyev'in montaj-piyesinin, mevcut metinlerin kesilip bir araya getirilmesinden oluştuğunu yukarıda belirtmiştik. Dolayısıyla aralarındaki benzerliklere rağmen *Yelizaveta Bam*'ın RADİKS Tiyatrosu'nun prodüksiyonundan, öncelikle sıfırdan yazılan bir oyun olmasıyla, daha sonra parçalı bir yapıda olmasına rağmen bu parçaların belirli bir olayın etrafında dönmesiyle ayrıldığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte oyunun RADİKS ile ilişkilendirilen beşinci, altıncı, yedinci ve on üçüncü kısımlarının, yukarıda yer verdiğimiz, aralarında birtakım benzerlikler bulunan sahneleri içermediğini belirtmeliyiz. Dolayısıyla burada geçen *günlük RADİKS* veya *ritmik RADİKS* gibi ifadelerin RADİKS Tiyatrosu'na hangi açılardan gönderme yaptığını bilmiyoruz. Yine de bu yönergelere bakılarak ne anlatılmak istendiğini kestirmemiz bir anlamda mümkün. Oyun metni bu açıdan açıklayıcı olacaktır.

Oyunun gerçekçi melodram olarak adlandırılan ilk kısmı, basit, sığ bir odadaki⁵⁸⁷ *Yelizaveta Bam*'ın, peşindekiler tarafından yakalanma korkusunu dile getirdiği monologla başlar. Oyunda yer yer kaybolsak da peşinden gideceğimiz olay örgüsünün gelişmesini sağlayan bu olaydır: İşlemediği bir cinayetle suçlanan *Yelizaveta Bam*'ın, peşindeki iki kişiden kurtulmaya çalışması.

Bu iki kişi başlangıçta *Kapının Hemen Arkasından Bir Ses* ve *Uzaktan Gelen Bir Ses*, ardından *Birinci Adam* ve *İkinci Adam*, sonunda ise İvan İvanoviç ve Pyotr Nikolayeviç şeklinde adlandırılır. Bu ikili, ana karakterden kapıyı açmasını isterler ancak *Yelizaveta Bam*, başına gelecekleri öğrenmeden kapıyı açmak istemez. İkili, bir suçtan ve cezadan bahseder; ancak *Yelizaveta Bam* neyle suçlandığını bilmez. *Birinci Adam*'ın (Pyotr Nikolayeviç) emriyle *İkinci Adam* (İvan İvanoviç) kapıyı kırmaya çalışır. *Yelizaveta Bam* kapana kısılmıştır. Bir süre için oyuna korku atmosferi hakimdir; ancak uzun sürmez. *Yelizaveta Bam* ikiliyi vicdansızlıkla suçlayınca *İkinci Adam*, *Birinci Adam*'a ilk kez ismiyle hitap ederek abartılı bir şaşkınlık yaşar. Buradan itibaren ikinci kısım olan gerçekçi komedi türü başlar ve tedirgin edici atmosfer yerini,

⁵⁸⁷ Harms, "Yelizaveta Bam: A Dramatic Work.", s. 220.

gölmenin korku karşısındaki zaferi⁵⁸⁸ sayesinde, karnavalesk bir atmosfere ve oyunu olaylar zincirine bırakır.

İkinci Kısım, Birinci ve İkinci Adam'ın anbean iki soytarıya dönüşmesiyle karakterize olur. Komedi unsuru, önce Birinci Adam kendisine verilen göreve odaklanmışken (Yelizaveta Bam'ı yakalamak) İkinci Adam'ın vicdansız olduğunu kabul etmeyerek Birinci'nin işini yapmasına engel olmasıyla, ardından Birinci Adam pes edip onun bir vicdansız olduğunu söyleyince kavgaya tutuşmalarıyla tırmanır. Bu sırada, normalde adını bilmemesi gereken İkinci Adam'a İvan İvanoviç diye seslenmesi, Yelizaveta Bam'ın kapının arkasından konuştuğu ikiliyi önceden tanıdığını gösterir. Bu durum bize, bu olayın ilk kez yaşanmıyor olabileceğini anırtır.

Tartışma sürerken Yelizaveta Bam kapıyı açar. Kapı açıldığında İvan İvanoviç koltuk değnekleriyle ayakta durmakta, Pyotr Nikolayeviç ise yanağı bandajlı bir şekilde sandalyede oturmaktadır.⁵⁸⁹ Kadın oyun kişinin kapıyı açmasıyla onun karşısında yaralı bir vaziyette duran ikili, Birinci ve İkinci Adam olmaktan kurtulup kişisel varlıklarını kazanırlar. Kişisel varlıklarını kazanmaları, metinde bundan böyle kendi isimleriyle yer almalarıyla vurgulanır. Kadın oyun kişinin erkeklere isimlerini bahşetmesi; buna karşın erkek oyun kişilerinin hiç yoktan kavgaya tutuşup birbirlerini yaralamaları, bir yandan kadın ve erkek arasındaki karşıtlığa vurgu yaparken öte yandan oyunda kadının yapıcı güç olarak, erkeğin ise yıkıcı güç olarak yer aldığını gösterir. Erkek oyun kişilerinin birbirlerine bilek gücüne dayalı tehditler savurarak saldırımları ve varlıklarını kazanma durumunun kadın oyun kişisine bağlanması, akla erkeklik inşasını getirir. Üstelik kapı açıldıktan sonra ikilinin davranışlarına sözleriyle yön vermeye devam eden Yelizaveta Bam, çok geçmeden iki erkeğin birbirine üstün gelme mücadelesinde onayı istenen kişiye dönüşür. Bu da erkeklik inşası açısından, benzer koşullardaki iki erkeğin kendini diğerine üstün kılmak için bir kadının onayına ihtiyaç duyduğunu doğrular niteliktedir.

⁵⁸⁸ Bahtin, "Rabelais ve Dünyası", s. 195.

⁵⁸⁹ Harms, "Yelizaveta Bam: A Dramatic Work.", s. 222.

Pyotr Nikolayeviç'in Yelizaveta Bam'a böyle konuşmaya cüret edemeyeceğini⁵⁹⁰ söylemesi bir an için korku dolu atmosfere geri dönüleceği hissiyatını yaratır. Ancak Yelizaveta Bam'ın "*Saatinizi kontrol edebilirsiniz.*"⁵⁹¹ repliğinden sonra gerçeklik algısının gittikçe bozulduğu oyunsu, düşsel bir atmosfere geçiş yapılır. Buna uygun olarak Harms'ın notlarında bu kısım, absürd bir şekilde komik-naif diye adlandırılır.⁵⁹² Burada naiflik, çocuksuluğa işaret eder ve bu sahneden itibaren ortaya çıkan Anne ve Baba ile Yelizaveta Bam'ın çocuklaştığı vurgulanır. Bu sırada Yelizaveta Bam'ın ikiliyi önceden tanınması ve *saatinizi kontrol edebilirsiniz* sözü, karakterlerin, kuralları ve sınırları önceden belirlenmiş bir oyunun katılımcıları oldukları hissiyatını kuvvetlendirir.

Üçüncü kısım hıçkırık oyunuyla başlar. Pyotr Nikolayeviç'in, işin oraya (saati kontrol ederken Yelizaveta Bam'ın kaçmasına) varmayacağını, kapıya bir nöbetçi diktiğini ve en ufak bir itiş kakışta İvan İvanoviç'in ona doğru hıçkıracağını söylemesi⁵⁹³, Yelizaveta Bam'ı olağanüstü derecede şaşırtır. Ancak şaşırtmasının sebebi, örneğin bağırarak yerine hıçkırması değildir; hıçkırabiliyor oluşudur. Daha önce İvan İvanoviç'te de gördüğümüz bu abartma eğilimi, oyunda şenlikli bir kırılma yaratır; zira abartı her zaman şenliklidir.⁵⁹⁴ Neticede hıçkırık oyunu, ikilinin hıçkırma becerisine sahip sihirbazlara dönüşmesiyle sonuçlanır.

Sihirbaz diye anıldıktan sonra Pyotr Nikolayeviç'in ağzından çıkan ilk replik, girdiği yeni role uygun olarak "*Hale op!*"tur.⁵⁹⁵ Bununla beraber bizim çevirimizde İvan İvanoviç'in gerçekten hıçkırdığı bilgisi yer almaz; ancak Cornwell'in daha kapsamlı çevirisinde olay, Yelizaveta Bam'dan arkasını dönmesini istedikten sonra Pyotr Nikolayeviç ile İvan İvanoviç'in sahne önüne geldiği, Pyotr Nikolayeviç'in üçe kadar sayıp bir kaideye⁵⁹⁶ dokunduğu, İvan İvanoviç'in yüksek sesle hıçkırdığı, Pyotr

⁵⁹⁰ Harms, "*Yelizaveta Bam*", s. 133.

⁵⁹¹ A.e., s. 134.

⁵⁹² Harms, "*Yelizaveta Bam: A Dramatic Work.*", s. 223.

⁵⁹³ Harms, "*Yelizaveta Bam*", s. 134.

⁵⁹⁴ Mihail M. Bahtin, *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, Çev. Okan N. Çiftçi, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 158.

⁵⁹⁵ Harms, "*Yelizaveta Bam*", s. 135.

⁵⁹⁶ Bizim çevirimizde kaide, bir ev ortamına uygun olacak şekilde komodin olarak çevrilmiştir. Bkz. A.e., s. 135.

Nikolayeviç'in kaideyi döndürdüğü ve bunun birkaç kez tekrarlandığı şeklinde yer alır.⁵⁹⁷ Gelgelelim İvan İvanoviç hıçkırmaya başlayınca ortaya çıkması gereken nöbetçi -gerçekten varsa bile- ortaya çıkmaz.

Oyunun devamı da buna benzer şekilde kendi içinde anlamlı parçalara bölünür. Anne'nin Yelizaveta Bam'a onlarla gitmeyeceğini söyleyip gittiği kısa parça gerçekçi-günlük komik; Pyotr Nikolayeviç ile İvan İvanoviç'in bir ritim tutup koşturarak Yelizaveta Bam'ı aradıkları parça yazarın ritmi, ritmik (RADİKS); Dilenci'nin geldiği, Yelizaveta Bam'ın yanına oturan İvan İvanoviç ile Pyotr Nikolayeviç'e uzaklardaki eşinden bahsettiği ve ardından birbirlerine çeşitli şakalar yapıp kahkahalar attıkları kısım günlük RADİKS; Pyotr Nikolayeviç'in müzik aletleri eşliğinde anlatmaya başlayıp İvan İvanoviç'in devam ettirdiği ve sonunda Yelizaveta Bam'ın Pyotr Nikolayeviç'i öldürmekle suçlandığı dağdaki kulübe hikayesini içeren kısım RADİKS alt tonlarıyla ağırbaşlı melodram; Yelizaveta Bam'ın kurt gibi uluduğu, oyun kişilerinin kekeledikleri, birbiriyle ilintisiz kelimeler ve cümlelerle eğlendikleri, sürekli yer değiştirdikleri kısım yüksekliklerin yer değiştirmesi vb. diye adlandırılır. Oyunun kuru-resmi gerçekçi şeklinde nitelenen on sekizinci kısmında dekor, ilk sahnede kiyle aynı pozisyona getirilir ve Yelizaveta Bam, ilk sahnede söylediği sözleri bu sefer muhtemelen daha soğuk bir tonda tekrarlar. Ardından çok geçmeden teslim olur. Oyunun operavari son olarak nitelenen son kısmında ise Yelizaveta Bam, son kez kulübe hikayesini anlattıktan sonra ikili tarafından cezasını çekeceği yere doğru götürülür.

Kimi zaman birbiriyle ilişkilendirilemeyen kısımlarına rağmen oyunun başladığı yerde bitmesi, dairesel olay örgüsü tipine işaret eder. Bununla birlikte oyun kapalı sonludur. Oyunun sonunda seyircinin aklında oyun kişinin nereye götürüleceği veya başına neler geleceği ile ilgili soru kalmaz; belli ki öldürülecektir.

Yelizaveta Bam'ın oyunun başında söylediği replikler, bir önsemeye işaret etmekle birlikte oyunun konusunu ortaya çıkarır. Önseme, peşindekilerce yakalanıp yeryüzünün suretinden silineceği;⁵⁹⁸ yani öldürüleceğidir. Tetikleyici olaysa bu

⁵⁹⁷ Harms, "Yelizaveta Bam: A Dramatic Work.", s. 223.

⁵⁹⁸ Harms, "Yelizaveta Bam", s. 129.

kişilerin Yelizaveta Bam'ın peşine düşmesidir. Dolayısıyla olayların başlangıcı, olay örgüsünün öncesine dayanır.

Oyunun konusu, suçsuz yere tutuklanıp öldürölme korkusudur. Dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda bu korkunun, Stalinist rejimin uygulamalarından doğduğu açıktır. Üstelik yaşananların korkunçluğunu görmek için çok uzağa bakmaya da gerek yoktur. Meilakh, Harms'ın (ve diğer OBERİU'cuların) RADİKS Tiyatrosu'ndan arkadaşı Katsman'ın yakın zamanda tutuklanmasının, oyunun olay örgüsünün şekillenmesinde etkili olmuş olabileceğini hatırlatır.⁵⁹⁹

Oyun kişileri Yelizaveta Bam, İvan İvanoviç, Pyotr Nikolayeviç, Anne, Baba ve Dilenci'den oluşur. Piyese ismini veren Yelizaveta Bam ana karakterdir. Oyunun başında Yelizaveta Bam'ın hedefi, peşindeki kişilerden kurtulmaktır. Buna karşın İvan İvanoviç ile Pyotr Nikolayeviç'in hedefi, Yelizaveta Bam'ı yakalamak ve öldürmektir. Ancak Yelizaveta Bam'ı öldürme arzusu, kişisel olarak kana susamışlıklarından ileri gelmez. Yasalara karşı gelmekle suçlanır ve yargılanacağından bahsedilir. Dolayısıyla bu kişiler aslında Yelizaveta Bam'ın yakalanması için daha üst kurumlara görevlendirilmişlerdir. Buradan yola çıkılarak bu üç kişi arasındaki çatışmanın, bir kişi ile grup arasında değil, bir kişi ile devlet / iktidar arasında geliştiği söylenebilir. Yelizaveta Bam ile ikilinin ilişkisi, kaçma-kovalama ekseninde başlar. Ancak olay örgüsünden bağımsız anlar yoğunlaşıp olaylar mantık sınırlarını aşmaya başlayınca Yelizaveta Bam da ikilinin oyunlarına dahil olur ve bu iki kişinin davranışlarına yön veren bir boyut kazanır. Oyunun sonunda Yelizaveta Bam'ın teslim olması, karşısındaki güce daha fazla karşı koyamadığını ortaya koyar. Neticede içsel bir dönüşüm geçiren Yelizaveta Bam karakter özellikleri gösterirken oyunun başından sonuna kadar rolden role giren ve birbiriyle didişen iki soytarı gibi karakterize edilen İvan İvanoviç ve Pyotr Nikolayeviç birer tiptir.

Dilenci oyuna toplumsal kimliği ile dahil olur. Toplumsal tabakanın en alt katındaki kişi olarak Dilenci, doğrudan 1920'lerde Sovyetler'e hâkim olan yoksullukla ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte o, oyunda rol değiştirmeyen, olduğu gibi kalan tek

⁵⁹⁹ Meilakh, a.g.e., s. 212.

kişidir. O oyuna girdikten sonra İvan İvanoviç ile Pyotr Nikolayeviç'in kekelemeye başlaması, Dilenci'nin oyunun dönüşen karnavalesk dünyasına, dışarıdan yapılan gerçekçi bir müdahale olarak algılandığını anıştırır. Bu durum, oyuna sonradan hâkim olan bu atmosferin, her an kırılıp parçalanmaya müsait bir yapıda olduğuna yorulabilir.

Oyunda Anne, Baba ve Yelizaveta Bam'dan oluşan aile, toplumun en küçük parçası olarak toplumun genelini görmeye hizmet eder. Baba figürü, kalın sesi ve otoriter tavrıyla Yelizaveta Bam'a aptallaşmamasını salık verir.⁶⁰⁰ Umulmadık anlarda sahneye girerek olaydan bağımsız açıklamalarda bulunması, ataerkil aile düzeninin reisi olarak babanın ailedeki ve toplumdaki yerini alaylar. Baba'nın *"Kopernik en büyük bilim adamıydı."*⁶⁰¹, *"Kuş satın alırken bak; dişleri var mı yok mu diye. Dişleri varsa, kuş değil demektir."*⁶⁰², *"Nöbetçi, sağ elim ve burnum, tıpkı sol elim ve kulağım gibidirler!"*⁶⁰³ gibi açıklamaları, güldürü unsurunu ön plana çıkarır. Baba'nın bu açıklamaları ve kızına aptallaşmamasını söylemesi ayrıca, kendilerini olayların akışına kaptıran Anne ve Yelizaveta Bam adlı kadın oyun kişilerinin karşıtı olarak aklı, mantığı temsil ettiğini gösterir. Oyunun sonuna doğru Baba'nın *"Şu kadınlar, anlayışları kıt, dopdolu zihinleri boşlukla."*⁶⁰⁴ repliği de bu karşıtlığı doğrular niteliktedir. Gelgelelim burada parodi yoluyla itibarsızlaştırılan yalnızca Baba'nın toplumsal rolü değil, aynı zamanda pozitif bilimlerdir. Bilimsel gelişmeler, tarihsel ilerleme için yararlı gibi görünse de öbür yandan o gün yaşananların sebebidir. OBERİU dünya görüşünün bir parçası olarak pozitif bilimlere yönelik bu eleştirinin, Baba üzerinden erkek bir oyun kişisine yönelmesi ayrıca dikkat çekicidir. Böylece bir yandan kadın ve erkeğe biçilen toplumsal roller vurgulanırken öte yandan bilimin veya bilimsel sözü temsilen konuşanın, diğerlerini (burada kadını) nasıl da ötekileştirdiğine dikkat çekilir. Aklın temsilcisi olarak Baba'nın tavrı ve sözü otoriter olmasına otoriterdir; ancak oyundaki alojik unsurlarla bu aklın, yararsız bilgiler ağıyla örülü

⁶⁰⁰ Harms, "Yelizaveta Bam", s. 136.

⁶⁰¹ A.e., s. 143.

⁶⁰² A.e., s. 144.

⁶⁰³ A.e., s. 153.

⁶⁰⁴ A.e., s. 165.

olduğunun altı çizilir. Temsil biçimi parodiktir. Bu sebeple Baba'nın açıklamaları çoğunlukla gülünçtür ve herhangi bir tepkiye neden olmaz.

Anne'nin karakter çizgisi, toplumsal kimliğinden daha bağımsızdır. Oyundaki ilk replikleri, müzik eşliğinde şarkı söylemesiyle gelişir: “*İşte alev aldı sabah, kızıla boyanıyor sular, uçuyor gölün üzerinde çevik bir martı ve vb...*”⁶⁰⁵ Gün doğumunu tasvir ediyor gibi görünen bu şarkı, replikler birbirine neden sonuç ilişkisi içinde bağlanmadığı için farklı şekillerde yorumlanmaya açıktır. Ancak gölün üzerinde uçan bir martı imgesi aklımıza doğrudan Çehov'un *Martı*'sını getirir. Yazar burada çevik bir martı ile özdeşleştirdiği Yelizaveta Bam'ı, bahsi geçen oyundaki Nina karakteri ile yan yana getirerek iki oyun kişinin sonunun benzer olacağına önseme yapıyor olabilir. Eğer yorumumuz doğruysa, bu önsemenin Anne'nin ağzından bu denli kapalı bir şekilde yapılması, Anne ile Baba'nın, daha geniş bir çerçevede düşünmek gerekirse, kadın ile erkeğin bir bilgiyi, düşünceyi aktarma biçimlerindeki farklılığa dikkat çeker.

Oyundaki metinlerarası göndermeler bununla sınırlı değildir. Meilakh, oyunun Pyotr Nikolayeviç ve İvan İvanoviç'in gittikçe soytarıya dönüşmesiyle karakterize olan ikinci kısmına Bobçinskiy notu düşülmesinin, bu kısmı Gogol'ün *Müfettiş*'iyle ilişkilendirdiğini belirtir.⁶⁰⁶ Buna karşın oyunun teatralleştirme kaygısıyla hem edebi hem de teatral düzeyde avangardın bilindik tüm dış yönleriyle donatıldığına dikkat çeken Jakkar, iki oyun kişisi ile Bobçinskiy-Bobçinskiy arasındaki benzerliğe değinerek bunun bizi Gogol'den ziyade İgor Terentyev'in akılötesi *Müfettiş* sahnelemesine götürdüğünü ileri sürer.⁶⁰⁷ Bir önceki bölümden hatırlanacağı üzere bu sahnelemede yok yoktur; koşuşturma, dört ayak üstünde durdurma, sahne zeminine yatma gibi hareketler, seyirciyi şaşırtmak amacıyla yapılan en basit numaralardır. Gerçekten de *Yelizaveta Bam*, özellikle yükseltilerin yer değiştirmesi ve ondan sonraki sahne düşünülünce, Terentyev'inkini andıran bazı sahneleme tekniklerine sahiptir.

⁶⁰⁵ A.e., s. 137.

⁶⁰⁶ Meilakh, a.g.e., s. 202.

⁶⁰⁷ Jakkar, a.g.e., s. 212.

Oyunda metinlerarası bir diğer gönderme, Aleksandr Nikolayeviç Ostrovskiy'nin dilimize *Bu Bir Aile Sorunudur ve Aile İçinde Halledilecek* şeklinde çevrilen oyununa yapılır.⁶⁰⁸ XIX. yüzyılın ortasında yazılan komedide Samson Silıyç Bolşov, borçlarından kurtulmak için numaradan iflasını verme planları yapan bir tüccardır. Sonunda Bolşov mülkünü, aynı zamanda kızı Lipoçka'yla evlenmesine de müsaade ettiği Kâhya Lazar Podhalyuzin'a devreder; ancak damadı ve kızı, sonradan ödeyeceğini söylediği tutarı ödemeyince hapsi boylar. Yani devleti kandırmaya kalkışan Bolşov, sonunda kendi kazdığı kuyuya düşerek cezasını bulur. *Yelizaveta Bam*'da bu oyuna gönderme yapılan yer, yüksekliklerin yer değiştirmesi şeklinde adlandırılan sekizinci kısmın sonudur. Bu kısım Yelizaveta Bam'ın Pyotr Nikolayeviç'i öldürmekle suçlandıktan sonra kurt gibi uluduğu ve ardından İvan İvanoviç ile birlikte sahnede oradan oraya koşuşturduğu kısımdır. Gönderme, oyunun adının doğrudan Yelizaveta Bam'ın ağzından söylenmesiyle yapılır.⁶⁰⁹ Oyunun orijinalinde ise bu replik, Bolşov'un mülklerini üzerine konup zenginleşen Lazar Podhalyuzin tarafından söylenilir. *Yelizaveta Bam*'da, İvan İvanoviç ve Pyotr Nikolayeviç'i türlü oyunlarla atlatarak onlardan kurtulmaya çalışan Yelizaveta Bam olduğuna göre bu replik, oyunun sonunda diğerleri kazanacakken ana karakterimizin tutuklanacağına dair bir önseme midir? Diğer oyundaki oyun kişinin adı, İsa tarafından yeniden diriltiren Lazarus'a gönderme yaptığı ve *Yelizaveta Bam*'da Pyotr Nikolayeviç yeniden dirildiği için bu olası bir gönderme sayılabilir. Ancak doğruluğundan emin olamayacağımız bu yorum bir kenara bırakılacak olursa, doğrudan repliğin kendisi, *Yelizaveta Bam* oyununda gerçekleşenlerin aslında bir ailenin başına gelenleri değil, toplumsal bir meseleyi anlattığına gönderme yapıyor olabilir. Oyunun aslının, Rus İmparatorluğu'nda tüccarları aşağıladığı gerekçesiyle yıllarca yasaklanması, anlatılanın, sözde bir aile meselesi olsa da gerçekte toplumsal bir mesele olduğunu gösterir.

⁶⁰⁸ Cornwell'in "Bu bir aile meselesidir!" (It's a family affair!) şeklinde çevirdiği bu kısmı (bkz. Harms, "Yelizaveta Bam: A Dramatic Work.", s. 229), bizim, bir önceki repliğe gönderme yapacak şekilde "Sayalım halkım!" şeklinde çevirdiğimizi belirtmeliyiz. Bkz. Harms, "Yelizaveta Bam", s. 149.

⁶⁰⁹ A.e.

Oyun, ailenin yüksek katlı dairesini temsil eden dar bir odada başlar. Başlangıçta Yelizaveta Bam ile onu yakalamak isteyen ikiliyi ayıran sınır kapıdır. Sonradan kapı açılarak bu sınır ortadan kaldırılır ve olaylar üçüncü kısımdan dokuzuncu kısma kadar geniş bir odada vuku bulur.⁶¹⁰ Daha sonra ormana,⁶¹¹ oradan da oyunun başındaki eve geçilir. Bizim çevirimizde dekorla ilgili detaylar, evde bir komodinin⁶¹² ve sandalyelerin, dış mekânda ise bir bankın ve yine sandalyelerin kullanıldığıdır. Bunların yanında aksesuar olarak bir kütük, bir testere, dolu bir kibrit kutusu, kuştüyü bir kalem ve kılıçların kullanıldığıdır. Ancak Cornwell'in oyunun İngilizce çevirisine eklediği notlara göre oyunda kullanılan aksesuarlar bunlarla sınırlı değildir: 13. Kısım'da siren, 11. Kısımda semaver ve kadehler, 15. Kısım'da kılıçlar, 2. Kısım'da koltuk değneği, 6. ve muhtemelen 10. Kısım'da kalem, 5. Kısım'da kütük ve testere, 9. Kısım'da küçük bir kutu ve 13. Kısım'da Pyotr Nikolayeviç'i aydınlatan bir fener kullanılır.⁶¹³ Bütün bunlar, oyunun yanılsamacı anlayıştan uzak bir şekilde sahnelendiğini gösterir. Sandalyeler işlevsel bir biçimde kullanılır. İvan İvanoviç ve Pyotr Nikolayeviç oldukları yerde koşarken sahnenin ortasına getirip testereyle kestikleri kütük⁶¹⁴ gibi aksesuarlar ise OBERİU bildirgesinde de dile getirilen, dramatik olay örgüsünden bağımsız teatral unsurlardır ve yanılsamayı kırmak için kullanılır.

Oyunda yanılsamayı kırmak için başvuru yöntemler bunlarla sınırlı değildir. OBERİU bildirgesindeki akılötesi dil karşıtlığı düşünülünce, Harms'ın baladsı esin şeklinde adlandırdığı on beşinci kısım özellikle anlam kazanır. Oyun metninde İki Kahramanın Dövüşü şeklinde yer alan kısım, Baba ve Pyotr Nikolayeviç'in Yelizaveta Bam için düelloya tutuşmasıyla karakterize olur. Burada babanın silahı gerçekten kılıçken Pyotr Nikolayeviç'in silahı sözleridir. Çanlar çalar ve bir büyücüye dönüşmüş olan Pyotr Nikolayeviç, akılötesi dil ile konuşmaya başlar:

⁶¹⁰ Meilakh, **a.g.e.**, s. 205.

⁶¹¹ **A.e.**

⁶¹² Daha önce de belirttiğimiz gibi Meilakh bunu kaide olarak çevirmiştir.

⁶¹³ **A.e.**, s. 206.

⁶¹⁴ Harms, **“Yelizaveta Bam”**, s. 139.

“Pyotr Nikolayeviç.

Kurıbyıyr daramur

Dıyndiri

Slakatıyr pakaradagu

Dı kıy çiri kiri kiri

Zanudila habakula

He-e-el

Hançu ana kudıy

Stum çi na lakudıy

Para vıy na lytena

He-e-el

Çapu açapali

Çapatali mar

Nabaloçına

He-e-el

(...)”⁶¹⁵

Tikel olarak hiçbir anlam ifade etmeyen bu sözlere karşın Baba’nın konuşması lirik bir ton kazanır ve kendisini, Yelizaveta Bam için kadeh kaldıran bir Ortaçağ şövalyesi ile aynı pozisyona yerleştirdikten sonra konuşmalar, fütürizmle ilişkilendirilebilecek çağa daha yakın bir tona döner. Zira Baba’ın savaş şarkısına başlarken övdüğü *demir-korborundum* da aslında, Kruçyonıyh’ın fütürist kullanıma soktuğu bir kelimedir.⁶¹⁶ Buna karşın sözıyla savaşı ve akılötesi dili kullanan Pyotr Nikolayeviç’in ölümüyle sona eren dövüş sahnesi, akılötesi dilin eski ihtişamlı günlerine rağmen artık anlaşılabilir bir büyücü sözünden başka bir şey ifade etmediğini ve dolayısıyla öldüğünü anıttırır.

Hem bunlar hem de oyun kişilerinin sık sık rol ve kişilik değiştirmeleri, ansızın kekelemeye başlamaları, ulumaları, anlamsız şeyler söylemeleri, koşuşturmaları, atlayıp zıplamaları, uzanmaları, konu ile ilgisiz anekdotlar anlatmaları, olağan şeylere

⁶¹⁵ A.e., s. 161.

⁶¹⁶ Meilakh, a.g.e., s. 213-214.

aşırı tepkiler verip olmayacak şeyleri normal karşılamaları, oyunu ve OBERİU'cuları biçimcilerle ilişkilendiren bir başka yöndür. Zira sahneleme açısından bunlar, natüralist tiyatro anlayışına karşı, seyirciyi hapsediği otomatizmden kurtarmaya yönelik yabancılaştırma teknikleridir ve açıkça yanılsamayı kırarak seyircinin ilgisini canlı tutmak için kullanılır. Bütün bunların başka anlamlar ifade edip edemeyeceği konusuna ileride dönülecektir.

Oyunda, seyircinin alışlageldik oyun izleme deneyimini kırmak için bir yöntem daha kullanılır. Bu yöntem yazarın, oyun kişisini doğrudan seyirciye yönlendirerek konuşmasını, seyirciyle karşılıklı bir şekilde yürütüyormuş gibi yapılandırmasıdır.

Oyunun açılış sahnesinde kaçacak bir yer arayan Yelizaveta Bam, sözcesini doğrudan seyirciye yönlendirir ve kısa bir süre için eylemlerini seyirciden gelen hayali cevaplara göre şekillendirir: “(...) *Ne mi yaptım? Ah bir bilseydim... Kaçmak mı? Ama nereye kaçmalı? (...) Pencereden mi? (Pencereden bakar.) Ohoo, çok yüksek! Atlayamam! (...)*”⁶¹⁷ Doğrudan seyircinin cevaplarının varsayılarak yapılandırıldığı bu monolog bizi, Bahtin'in dilbilim eleştirisine ve diyaloji kuramına götürür.

Bahtin'e göre diyalojik ilişkiler, söylem iletişiminde her türlü sözce arasındaki (anlamsal) ilişkilerdir.⁶¹⁸ Dilbilimin ve söylem felsefesinin yanılgısı, sözcüğün, bir yanıtta olduğu kadar monolojik bir sözcede de var olan iç diyalojizmini göz ardı etmesidir.⁶¹⁹ Buna göre sözcük bir diyalogda, diyalogun içinde canlı bir yanıt olarak doğar ve nesnede verili olan yabancı bir sözcükle girdiği diyalojik etkileşimde şekillenir.⁶²⁰ “*Ama, sözcüğün iç diyalojizmi bundan ibaret değildir. Yabancı sözcüğe yalnızca nesnenin kendisinde rastlamaz: Her sözcük bir yanıtla yönelir ve öndelediği yanıtlayıcı sözcükten derinlemesine etkilenmekten kaçınmaz.*”⁶²¹ O halde Yelizaveta Bam'ın monoloğunu seyirciden geldiğini varsaydığı cevaplara göre oluşturması, yazarın yanıt talebinden kaynaklanır. Burada yanıt, anlama ile eş değerdir. Tiyatro özelinde yanıt talep edilen kişi, seyirci olduğuna göre yazar, oyununu anlamasını talep

⁶¹⁷ Harms, “**Yelizaveta Bam**”, s. 129.

⁶¹⁸ Mikhail Bakhtin, **Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 353.

⁶¹⁹ A.e., s. 56.

⁶²⁰ A.e.

⁶²¹ A.e.

ettiği seyirciyi doğrudan kendisine muhatap alarak bu sorulara verebileceği cevapları da hesaba katarak üretir eserini. Böylece anlamın, salt yazar tarafından oluşturulan, edilgen bir şekilde alımlanması gereken tek yönlü bir şey olmadığının altı çizilir ve seyirciye, anlam yaratma sürecinin bir tarafı olduğu hissettirilir. Üstelik bu kullanımın işlevi, seyirciyi oyunun yaratıcı anlama sürecinin bir parçası ilan etmekle sınırlı değildir. Yelizaveta Bam'ın konuşmasını, seyirciden geldiğini varsaydığı sorulara göre yapılandırması öte yandan, seyircileri düşünceleri gereken şeye (peşinde birileri olduğu / tehlikede olduğu) yönlendirmeye hizmet eder. Peki Yelizaveta Bam tehlikedeysen ve seyirci de doğrudan onun söylem iletişiminin taraflardan biriysen, bu seyircinin de tehlikede olabileceğini ima etmez mi?

Şu ana kadar görüldüğü üzere oyun, Harms'ın ve OBERIU'nun dünya görüşüne uygun bir şekilde alogik unsurlarla bezelidir. Ciddi bir tonda başlayan oyun, gittikçe düşsel, karnavalesk bir dünyaya dönüşür. Bu dünyaya uygun bir şekilde gittikçe çocuklaşan oyun kişileri, rolden role bürünür. Oyunun başında Birinci ve İkinci Adam olarak anılan Pyotr Nikolayeviç ve İvan İvanoviç'in önce sihirbazlara, sonra bir büyücü ve yardımcısına, oyunun sonuna doğru ise itfaiyeciye dönüşmeleri, oyundaki en bariz rol değişikliklerindendir. Yine İvan İvanoviç'in tutuklamak için geldiği Yelizaveta Bam'dan, evde kendisini bekleyen eşiyle çocuklarına dönmek için müsaade istediği kısımda Yelizaveta Bam farklı isimlerle çağırılır:

“İvan İvanoviç.

İzin verirsiniz Yelizaveta Tarakanovna, eve gitsem daha iyi olacak. Karım evde beni bekliyor. Karımın epeyce çocuğu var Yelizaveta Tarakanovna. Sizi sıkıştığım için bağışlayın. Beni unutmayın. Artık herkesin kapı dışarı ettiği biriyim. Niye, diye mi soruluyor? Yoksa bir şey mi çaldım? Neyse ki hayır! Yelizaveta Eduardovna, ben dürüst bir insanım. Evde karım var. Karımın bir sürü çocuğu var. Çocuklar iyi. Her biri dişlerinde, bir kibrit kutusu tutar. Artık beni bağışlayın. Ben Yelizaveta Mihaylovna, eve gidiyorum.”⁶²²

Burada Yelizaveta Bam'ın farklı isimlerle çağırılması birkaç şekilde yorumlanmaya açıktır. Bunlardan ilki, oyundaki gerçeklik algısının bozulmasıyla geçilen oyunsu /

⁶²² A.e.

düşsel atmosferin, farklı yasalarla çalışan bir dünyaya işaret ettiğidir. Bu dünyada normal zaman yasaları yürürlükten kalkar ve zaman başka bir şekilde akar, adeta dağılır. Buna uygun bir şekilde hafıza eski güvenilirliğini kaybeder. İvan İvanoviç ve Pyotr Nikolayeviç'in başlangıçta tutuklamaya geldikleri Yelizaveta Bam'la oyunsu bir olaylar döngüsüne girmesi de bundandır. Nihayetinde Yelizaveta Bam'ın farklı isimlerle çağrılması, bu dünyada zaman algısının değiştiğinin göstergelerinden biridir.

Diğer bir olasılık ise Yelizaveta Bam'ın bireysel kimliğinin önemini kaybettiğidir. Yelizaveta Bam, diğerlerinin arasında işlemediği bir suçla suçlanan herhangi biridir. Zira kibrit, Aleksandrov'un Harms'ın *Olaylar* (1933-39) döngüsündeki insan değerini betimlerken muhtemelen oyundaki kullanımını temel alarak kullandığı benzetmelerden biridir. Ona göre yıkıcı güçlerin hüküm sürdüğü Harms'ın döngüsünde insan hayatı bir salatalığa veya bakır bir şamdana eşittir, sıradandır, önemsizdir; düzinelerce kibrit içeren kutudaki bir kibritten ibarettir.⁶²³ Buradan yola çıkılarak oyunun pek çok yerinde konuşmasına bir kibrit yakarak başlayan İvan İvanoviç'in, her biri ağızlarında kibrit kutusu taşıyan çok sayıdaki çocuğunun, potansiyel İvan İvanoviç'ler; yani iktidarı temsilen suçsuz insanları tutuklamaktan ve öldürmekten çekinmeyen potansiyel (Yelizaveta Bam'ın deyişiyle) *vicdansızlar* olduğu sonucu çıkarılabilir. Öte yandan Yelizaveta Bam'a hitaben söylenen ilk ismin, oyundaki gizemli kulübe hikayesinde tekrar tekrar karşımıza çıkan *hamamböceği* anlamına gelmesi yorumumuzu güçlendirir. Zira Kobrinskiy'nin işaret ettiği üzere, daha sonradan OBERİU için bir hiyeroglif haline gelen hamamböceği imgesi, Oleynikov'un kullanımından sonra, Rus edebiyatındaki küçük insan imgesiyle ilişkilendirilir.⁶²⁴ Bu yorum, her an herkesin karşı-devrimcilikle suçlanıp tutuklanma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu Sovyet gerçekliğine daha uygun görünür.

Hamamböceği motifi, oyunda üst üste dört kez karşımıza çıkan dağdaki gizemli kulübe hikayesinin önemli parçalarından biridir. Hikâye ilk kez RADİKS alt tonlarıyla ağırbaşlı melodram şeklinde işaretlenen yedinci kısımda Pyotr Nikolayeviç'in ağzından anlatılmaya başlanır. Sözlerine her talihsizliğin umulmadık anlarda meydana

⁶²³ Aleksandrov, **a.g.e.**, s. 25/741.

⁶²⁴ Kobrinskiy, **a.g.e.**

geldiğini ötekilere kanıtlamak amacıyla başlayan Pyotr Nikolayeviç, gençliğinde içinde kendisinden başka yalnızca hamamböcekleriyle farelerin olduğu bir kulübede yaşadığını ve hiçbir şeyden korkmadan uyuduğunu söyler.⁶²⁵ Bunun üzerine sahnedekilerin ve belli ritimlerle diyaloga dahil olan enstrümanların tepkisi şu şekildedir:

“Sahnenin Arkasından Bir Ses.

Hiçbir şeyden!

Anne.

Hiçbir şeyden!

Sahnenin Arkasından Flüt Sesi.

!-!

İvan İvanoviç.

Hiçbir şeyden!

Kuyruklu Piyano.

!-!’’⁶²⁶

Bu kısım, bir yandan anlamın yokluğuna işaret eden nihilist bir dışavurum olarak yorumlanabilecekken öte yandan korkuyla ilgili tutumun yıllar içinde değiştiğini gösterir. Zira *bir zamanlar* korkusuzca uyunabiliyor oluşu, artık bunun böyle olmadığını gösterir. Bununla birlikte müziğin oyun metnine replik gibi dahil edilmesi, bir yandan bu meseleyi vurgularken öte yandan müziğin anlam oluşturucu işlevini gözler önüne serer. Anlatı hiçlik vurgusuyla sürerken Pyotr Nikolayeviç birden susar ve İvan İvanoviç, onun kaldığı yerden anlatmaya devam eder:

“Pyotr Nikolayeviç.

(...) Ama bir gün uyanıyorum...

İvan İvanoviç.

⁶²⁵ Harms, “Yelizaveta Bam”, s. 144.

⁶²⁶ A.e.

...Ve kapının açık olduğunu görüyorum. Kapıda kadının biri duruyor. (...)”⁶²⁷

Böylece roller tekrar değişir ve İvan İvanoviç, Pyotr Nikolayeviç’in yerini alır. Ancak daha konuşmasını bitirmeden, bu sefer ötekiler onun sözünü keser:

“İvan İvanoviç.

O kadın, işte buydu. (Yelizaveta Bam’ı gösterir.) O zaman benziyordu...

Herkes.

Bana!”⁶²⁸

Ötekilerin kendi sözünü tamamlamasının akabinde İvan İvanoviç’in ağzından, oyunun varoluşçulukla ilişkilendirilmesine sebep olan başlıca kısım gelir:

“İvan İvanoviç.

Olmak için konuşuyorum.”⁶²⁹⁶³⁰

Burada kişinin varlık kazanmasının koşulunun konuşmasına bağlanması, akla insan varlığını en derin etkileşim⁶³¹ olarak gören Bahtinci savı getirir. Bahtin’e göre insan gerçek varlığını ancak diğerleriyle etkileşim halinde kazanır; zira “[o]lmak iletişimde bulunmak demektir.”⁶³² Birinci Bölüm’den hatırlanacağı üzere bu yaklaşım, absürd

⁶²⁷ A.e., s. 145.

⁶²⁸ A.e.

⁶²⁹ Bu cümle, oyunun çevirisi yapılırken kullanılan aynı adresten alınmıştır. Bkz. Daniil Harms. “Yelizaveta Bam”, **Rasskaziy i povesti**, <http://lib.ru/HARMS/harms.txt>, 30.10.2021.

⁶³⁰ Burada bir düzeltme yapma gereği duyuyoruz. Zira oyundaki bu cümle bizim tarafımızdan, bundan bir sonraki replik olan “Ne diyorsunuz?” repliğiyle uyumlu olması amacıyla “Ben de onu diyorum” ve “Onu diyorum işte.” şeklinde çevrilmişse de (bkz. Harms, “**Yelizaveta Bam**”, s. 145.) Cornwell bu cümleyi kendi çevirisine “Konuşuyorum, öyleyse varım.” (I speak, therefore I am) şeklinde dahil etmiştir. Bkz. Harms, “**Yelizaveta Bam: A Dramatic Work.**”, s. 228. Buna karşın Roberts bu cümleyi incelemesine, metnin orijinaliyle motamot bir çeviriyle “Olmak için konuşuyorum” (I speak in order to be) şeklinde eklemiştir. Bkz. Roberts, **a.g.e.**, s. 142. Bunlardan herhangi birinin oyunun anlam bütünlüğü açısından bizim çevirimizden daha doğru olduğunu kabul etmekle birlikte, Cornwell’in çevirisi oyunu Shakespeare ile ilişkilendirebileceğinden, burada cümleyi metnin orijinalindeki gibi kullanmayı uygun gördüğümüzü belirtmeliyiz.

⁶³¹ Bahtin, “**Dostoyevski Poetikasının Sorunları**”, s. 375.

⁶³² A.e.

tiyatroyla başka bir açıdan kesişir. Absürd oyunlarda konuşma, kişinin anlamsızlıklarla dolu dünyada kendini var etmesinin yollarından biridir. Ancak içine fırlatıldığı dünyada günlerini bir şekilde geçirmek zorunda olan insanın, konuşarak kendisine öyle büyük anlamlar katması değildir söz konusu olan. Çünkü absürd oyunlarda konuşmak, her zaman iletişim kurmak anlamına gelmez. Varoluşu o kadar anlamsız, o kadar absürddür ki, var olduğunu konuşarak duyumsar ancak. Konuşmaya işitilme kaygısı da eşlik eder çoğu zaman; çünkü kişinin var olması, bir başkası tarafından duyulmasına, öteki tarafından onaylanmasına bağlıdır. Zira “[m]utlak ölüm (var olmama) işitilmeme, fark edilmeme, hatırlanmama halidir (...).”⁶³³

Konuşma ve varlık ilişkisine işaret eden benzer bir gönderme, oyunun başında Pyotr Nikolayeviç ve İvan İvanoviç tarafından, Yelizaveta Bam’a yönlendirilen suçlamada yer alır. Gerçekçi komik türü şeklinde nitelenen ikinci kısmın sonuna doğru ikilinin arasını kızıştıran Yelizaveta Bam, birdenbire Pyotr Nikolayeviç’in tehditle karışık tepkisiyle karşılaşır: “Yelizaveta Bam, böyle konuşmaya cüret edemezsiniz!”⁶³⁴ Yelizaveta Bam sebebini sorunca verilen cevap, konuşma-varlık ilişkisini daha doğrudan ortaya koyar: “Çünkü her tür sestten men edildiniz.”⁶³⁵

Bahtin’in sözünü göz önünde bulundurunca bu söz daha anlamlı gelir. Olmak iletişimde bulunmak demekse, kişiyi öldürmenin yolu, onun sesini kesmektir. Yukarıda İvan İvanoviç’in sözü diğerleri tarafından kesilince verdiği tepki de aslında olmak istemesindendir. Zira İvan İvanoviç’in sözü devraldığı Pyotr Nikolayeviç, sözünü devrettikten sonra sahneden çıkar ve biraz sonra İvan İvanoviç, Yelizaveta Bam’ı, onu öldürmekle suçlar. Dolayısıyla oyunda kişinin sesinin kesilmesi, ölmesi anlamına gelir. Buna göre Pyotr Nikolayeviç ile İvan İvanoviç’in niyeti, henüz Yelizaveta Bam’a onu öldüreceklerini söylemedikleri oyunun erken sahnelerinden beri aslında bellidir.

Oyunda kulübeye ikinci kez yer verilen parça, klasik esin olarak adlandırılan on dördüncü kısımdır. Burada Pyotr Nikolayeviç’ten dağdaki hikâyeyi anlatmasını

⁶³³ A.e.

⁶³⁴ Harms, “Yelizaveta Bam”, s. 133.

⁶³⁵ A.e., s. 134.

isteyen İvan İvanoviçtir. Daha önce içinde Yelizaveta Bam'ın, Pyotr Nikolayeviç'i öldürdüğü söylenen kulübe ve çevresi burada pastoral bir tonda tasvir edilir. İçinde fareler ve hamamböceği dışında kimsenin yaşamadığı ve kimse yakmadığı halde bir lambanın yandığı dağdaki kulübe hikayesi üzerine İvan İvanoviç'in bir lambanın kendi kendine yanamayacağı yönündeki itirazı, Pyotr Nikolayeviç'in evrenin, içinde her şeyin mümkün olduğu, akıl sır ermez bir yer olduğu yönündeki şu tepkisine sebep olur:

*“Boş bu sözler, aptalca!
Sonsuz bir devnim söz konusu,
Hafif elementlerin soluğu,
Gezegene ait bir koşu, dünyanın dönüşü,
Akıl almaz değişimi gece ve gündüzün.
İssız doğanın ahengi,
Vahşi hayvanların öfkesi ve gücü,
Ve insanoğlunca fethi,
Işık ve dalga yasalarının.”⁶³⁶*

Evrenin insan aklıyla anlaşılamayacağını anlatıldığı bu satırlar, bir yandan OBERİU'nun dünya görüşünü ortaya koyan farklı bir gerçekliğe işaret ederken öte yandan oluş olarak varoluş ve döngüsel zaman anlayışını açığa vurur. Doğanın ele geçirilmesi, bu döngünün bir parçasıdır. Oyunun olay örgüsünün şekillenmesinde de etkili olan bu yaklaşım, metnin folklorik zamanla temas ettiği kısımdır.

Kökleri sınıf öncesi tarım toplumuna uzanan folklorik zaman Bahtin'de kolektif zaman olarak değerlendirilir.⁶³⁷ Zamanın emek olayları ile ölçüldüğü folklorik zamanda, var olan her şey kolektif için vardır; o, üretken büyümenin zamanıdır ve bireysellik ayrı tutulmadığı sürece yaşlılık, çürüme ve ölüm gibi şeyler, üretken büyümenin gerekli bileşenleri olan büyüme ve artışa tabi yönlerden başka bir şey

⁶³⁶ A.e., s. 157-158.

⁶³⁷ M. M. Bakhtin, **The Dialogic Imagination: Four Essays**, Çev. Carly Emerson ve Michael Holquist, Ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, s. 206.

değildir.⁶³⁸ Folklorik zamanda her şey hareket halindedir, durağan hiçbir şey yoktur ve bu evrensel hareket, kolektif üretim sürecinin ve doğa ile kolektif mücadelenin ayrılmaz bir parçasıdır.⁶³⁹ Folklorik zamanın yersel doğası, bu kısımdaki pastoral tonla da örtüşerek gizemli kulübeyi, arkaik bir motif haline getirir. İvan İvanoviç'in kulübedeki ışığın kendi kendine yanmasına anlam verememesi, arkaik olanı modern aklıyla anlamaya çalışmasından kaynaklanır. Evrenin akılla kavranamayacağına dair yukarıdaki sözlerin ardından Pyotr Nikolayeviç, İvan İvanoviç'in gözünde neredeyse bir bilge mertebesine ulaşır. Ancak İvan İvanoviç'in saati sormasıyla, bütünsel zaman algısı ve lirik ton birden dağılır:

“İvan İvanoviç.

(...)

Ve her zamanki gibi merak ediyorum:

Saat kaç? Söyleyin bana.

Pyotr Nikolayeviç.

Dört. Ohoo, öğle yemeği vakti!

(...)”⁶⁴⁰

Folklorik zamanın bütünsel kavranışına karşın saati sorma alışkanlığı hem sınıflı toplumla hem de birey olma refleksiyle alakalıdır. Ancak hemen sonra, Pyotr Nikolayeviç'in yine lirik bir şekilde yarın gece Yelizaveta Bam'ın öldürüleceğini söylemesi, aynı havanın bir süre daha devam etmesine sebep olur. Bunun üzerine kızının öldürüleceğini duyan Baba'nın birden sahneye girerek onu affetmelerini dilemesi ve Pyotr Nikolayeviç'in mâni olması durumunda Baba'yı da öldürmekle tehdit etmesi, ikili arasında yukarıda akılötesi dil ve fütürizm ile ilişkisi bağlamında ele aldığımız düelloya zemin hazırlar. Ardından düello gerçekleşir ve Baba tarafından öldürülen Pyotr Nikolayeviç sahneden taşınmadan önce kulübeden son kez bahseder. Veda tonu hâkim olan kısımda Pyotr Nikolayeviç'in Yelizaveta Bam için dağdaki

⁶³⁸ A.e., s. 206-207.

⁶³⁹ A.e., s. 209.

⁶⁴⁰ Harms, “Yelizaveta Bam”, s. 158.

kulübesine gitmesini söylemesi ve ondan af dilemesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte burada fareler ilk kez sağır olarak tasvir edilir. Kulübeden son kez bahsedilen oyunun son kısmı, daha önce un ovdukları söylenen farelerin şimdi sağır olmalarının ne anlama gelebileceği konusunda ipuçları verir.

Oyunun son kısmında kulübeyle ilgili hikâye ilk kez Yelizaveta Bam'ın ağzından duyulur. Ancak bu sefer kulübe, içinde lamba yerine bir ateşin yandığı ve farelerin bıyıklarını oynattığı bir mekandır. Bu aklımıza çift-değerli bir işlev yüklenen karnaval ateşini getirir. Bahtin'e göre dünyayı eşzamanlı olarak yok eden ve yenileyen bir ateştir bu.⁶⁴¹ Öyleyse bu, oyunun sonunda kulübenin arkaik anlamını yitirdiği ve yeni bir gerçekliğe işaret ettiği anlamına gelmez mi? Oyunun sonunda farelerle hamamböceğinin geçirdiği değişim, bu görüşümüzü destekler niteliktedir. Zira bıyıklarını oynatan fareler, aklımıza ilk olarak komünist bıyığını getirir. Üstelik münzevi hamamböceği burada, kızıl yakalı gömleği ve elindeki balta ile Hamamböceği Hamamböceğioviç'e dönüşür. Bu, bir isim ve dolayısıyla statü kazandığı anlamına gelir. Bununla birlikte elindeki baltanın bir iyilik nişanesi olmadığı açıktır. Peki, buradan yola çıkarak açıkça komünizmle ve kızıl terör ile ilişkilendirildiğini söyleyebileceğimiz bu figürler kim olabilir?

Oyun, yazıldığı toplumsal koşullar da göz önünde bulundurularak alegorik bir okumaya müsait görünür. Buna göre, başlangıçta un ovarken karşımıza çıkan *çalışkan* fareleri işçiler olarak niteleyebilirsek, sonradan sağırlaşmaları olup bitene kulaklarını kapadıkları, yaşananları görmezden geldikleri şeklinde yorumlanabilir. Yine farelerle son karşılaşmamızda, kızıl yakalı Hamamböceği Hamamböceğioviç'in etrafında bıyıklarını oynatmaları, bu işçilerin proletarya diktatörlüğündeki proleterleri temsil edebileceğini anıttırır. Eğer tespitimiz doğruysa kızıl yakalı ve eli baltalı cellat, ölmeden önce Lenin'in dahi proleter devletin başına geçmesini istemediği yönünde gizli bir vasiyet bıraktığı⁶⁴² Stalin olamaz mı? Bu soru ve yorumlar hem olumlu hem olumsuz yönde karşılanabilir. Yine de Yelizaveta Bam'ın işlemediği bir suçtan dolayı

⁶⁴¹ Bahtin, “Dostoyevski Poetikasının Sorunları”, s. 188.

⁶⁴² Faulkner, *a.g.e.*, s. 236.

öldürülmeye götürülürken kızıl yakalı bir cellattan bahsetmesinin, bu yorumu olumlu yönde pekiştirdiği söylenebilir.

Yorumumuz doğru kabul edilebilirse oyun çift yönlü bir gelişim gösterir. Buna göre oyunun yüzeysel anlamı, daha önce olay örgüsünü şekillendirdiğini bahsettiğimiz suçsuz yere yakalanma ve öldürülme korkusu çerçevesinde gelişirken alt metin, buna sebep olan akıl almaz toplumsal dönüşümü yansıtır. Bu dönüşümün akıl almazlığı, oyunda anlamsız görünen ancak toplumsal eleştiriyi ilişkilendirilebilecek çok sayıda alojik unsurla pekiştirilir. 1920'lerin sonunda Sovyet sosyo-kültürel yaşamındaki baskılar dikkate alınınca, oyundaki bütün bu alojik unsurlar bilhassa önem kazanır. Zira OBERİU manifestosu ve OBERİU'culara yakın insanların başlarına gelenler hatırlanınca, böyle bir toplumsal eleştirinin neden doğrudan yapılamadığı kolaylıkla anlaşılır.

Yukarıda saydığımız sebeplerle oyunda dil, muazzam öneme sahip hale gelir. Oyunun başında sıradan bir şekilde işlevsel olarak kullanılan dil, önce semantik açıdan işlevini yerine getirememeye başlar. Bunun sebebi, gönderenin mesajını, alıcının anlayabileceği ortak bir zemin bulunmayışıdır. Örneğin Yelizaveta Bam, kapıyı açmasını isteyen İvan İvanoviç ve Pyotr Nikolayeviç'e neden suçlu olduğunu sorduğunda, suçlu olduğu, çünkü her türlü sesten menedildiği cevabını alır. Buradaki problem, sonuca göre yargıya varılmasıdır. Yine Yelizaveta Bam kimseyi öldürmediğini söylemesine rağmen İvan İvanoviç'in, onun Pyotr Nikolayeviç'i öldürdüğü konusunda ısrar etmesi, ikili arasında ortak bir kanıya varılamamış olmasındandır. Daha sonraki aşamada Yelizaveta Bam'ın uluması ve İvan İvanoviç'in kekelemeye başlaması, dilin yalnız semantik açıdan değil, yapısal olarak da bozulmaya başladığını gösterir. Bu noktadan sonra oyun kişileri tamamlanmamış kelimeler, aynı replikte geçmesine rağmen cümle oluşturmayan kelimeler, birbiri ardına gelen ama diyalog oluşturmayan cümleler üretirler:

“Yelizaveta Bam. (Bağırır.) Dziy kapısı! Gömlek! Urgan!

İvan İvanoviç. (Doğrularak.) İki marangoz geldiler koşarak ve soruyorlar: Ne var?

Yelizaveta Bam. *Köfteler! Varvara Semyonna!*

İvan İvanoviç. *(Bağırır. Dişlerini sıkarak.) Üzerinde bir ip cambazı teli-li-li-li!"*
643

Bunların dışında Yelizaveta Bam'ın ağzından çıkan "*Ku-ni-ma-ga-ni-li-va-ni-bauuu!*"⁶⁴⁴ ya da Pyotr Nikolayeviç'in Baba ile dövüşürken söylediği anlamsız büyücü sözleri; yani akılötesi dil, dilin işlevini iletişim kurmaktan çıkarıp sanki iletişim kurmamaya koşullar. Oyunda anlamını ne yazık ki çözemediğimiz akılötesi kelimelerin yanında, manası daha kolay anlaşılan türetilmiş başka kelimeler de yer alır. Ancak bize kalırsa oyundaki en önemli dilsel gösterge, Anne'nin son repliği olan "*3x27=81*"⁶⁴⁵ dir.

Jakkar, Anne'nin kızını tanımayarak onu Mavo Oğul'u öldürmekle suçlamasıyla başlayan ve bu replikle son bulan dönüşümünü, Olga ve İsaak Revzin'in iletişim postülasındaki *paylaşılan hafıza varsayımının* ihlaliyle ilişkilendirir. Buna göre iletişim için her muhatapın hafızasında belirli sayıda ortak unsur bulunması gerekir ve bunlar, bir sohbetin gelişebilmesi için gerekli olan önkoşullardan biridir.⁶⁴⁶ Oysa Anne'nin cinayetle suçladığı kızını hatırlamadığı, ilerleyen repliklerde daha belirgin hale gelir ve bu durum Yelizaveta Bam'ın Anne'yi delirmekle yaftalamasına sebep olur:

"Anne.

(Girerek.)

Arkadaşlar. Bu alçak kadın Mavo oğulun canına kıymış.

(Dekorun arkasından iki kafa uzanır.)

Kafalar.

Hangisi? Hangisi?

Anne.

⁶⁴³ Harms, "Yelizaveta Bam", s. 148.

⁶⁴⁴ A.e., s. 147.

⁶⁴⁵ A.e., s. 166.

⁶⁴⁶ Jakkar, a.g.e., s. 221-222.

Şu işte, dudakları şöyle olan!

(...)

Yelizaveta Bam.

Delirmiş!’’⁶⁴⁷

Oyunun tamamındaki iletişim ihlallerini tahlil eden Jakkar, buradan yola çıkarak Anne’nin hafıza kaybının önce delirmesine, ardından iletişimin tümüyle ölmesine sebep olduğunu belirtir.⁶⁴⁸ Oysa Anne’nin $3 \times 27 = 81$ repliğinden bir önceki replikte kendisinin bir mürekkep balığı olduğunu söylemesi, bu kısmın daha farklı bir şekilde de yorumlanabileceğini anırtır.

Bu repliği, Anne’nin delirmesinin bir göstergesi olarak değil de (zira oyunda buna benzer çok sayıda alojik benzetme vardır) doğrudan mürekkep balığının sembolik anlamı açısından ele alacak olursak, annenin seslerin sembolik dünyasından rakamların sembolik düzenine geçişi, bir tür stratejinin neticesi gibi görünür gözümüze. Zira mürekkep balığının en karakteristik özelliği, renk değiştirerek her ortamda kamufle olabilmesi ve tehlike anında, kendi bedeninin şeklini andıran, hemen dağılmayan mürekkebinin bırakıp düşmanlarının gerçeklik algısını bozarak onlardan kaçabilmesidir. Bu durumda Anne’nin kızını tanımıyormuş gibi davranarak onu hedef göstermesi boşuna değildir. Çünkü Anne, oyunda pek çok kere vurgulanan ataerkinin hüküm sürdüğü dünyada, işlemediği bir cinayetle suçlanma tehlikesinin, ona benzeyen kızına yönelmediği taktirde, Pyotr Nikolayeviç’i öldürmüş olan Baba’ya değil, kendisine yöneleceğini bilmektedir. Böylece Anne’nin Yelizaveta Bam’ı hedef göstermesiyle birlikte oyunsu / düşsel atmosfer parçalanmaya ve düş, kabusla dönüşmeye başlar. Buna uygun olarak Yelizaveta Bam, az evvelki oyunlara ve öteki tuhaflıklara sanki kendisi de dahil olmamış gibi Anne’yi delirmekle suçlar. Gelgelelim artık çok geçtir. “*Mürekkep balığıyım ben!*”⁶⁴⁹ repliğinden hemen sonra dekor kırsal alandan başlangıçtaki odaya dönüşmeye⁶⁵⁰ ve Anne ile (Yelizaveta Bam Anne’nin

⁶⁴⁷ Harms, “Yelizaveta Bam”, s. 165-166.

⁶⁴⁸ Jakkar, a.g.e., s. 222.

⁶⁴⁹ Harms, “Yelizaveta Bam”, s. 166.

⁶⁵⁰ Harms, “Yelizaveta Bam: A Dramatic Work.”, s. 238.

delirdiğini söyledikten sonra elinde bir mendille dans etmeye başlayan⁶⁵¹) Baba, dekorlar tarafından yutulmaya başlar. Anne ile Baba'nın sahnenin korku dolu başlangıç atmosferine; yani gerçek dünyaya dönüşmeye başlamasıyla dekorlar tarafından yutulması ve aslında oyunda gülme unsuru ortaya çıktıktan sonra görünüp gülme unsuru ortadan kalkınca yok olmaları, onların gerçek hayatta var olmayan; ancak bir rüyada veya oyunda karşımıza çıkabilecek sahne varlıkları olduğunu düşündürür.

Burada Roberts'ın da dil açısından bizimkine benzer bir görüşte olduğu belirtilmelidir. Zira incelemesini, oyun kişileri arasındaki diyalojik ilişkiler bağlamında yapılandıran Roberts'a göre *Yelizaveta Bam*, dilin trajedisini (bu Jakkar'ın *Yelizaveta Bam* incelemesinin başlığıdır) göstermekten çok, baskıcı iktidar yapılarını desteklemek için kullanılan dilin trajik sonuçlarını gösterir.⁶⁵² Bu yaklaşım, *Yelizaveta Bam*'ın oyunun başında ikiliyi birbirine düşürme çabasından tutun da oyundaki bütün dil oyunları ile tuhaflıkları, bir güç oyunu çerçevesine yerleştirir. Gelgelelim oyunda diliyle alternatif dünyalar yaratabilenler ile yaratamayanlar arasındaki ayrım, iktidar konumundaki erkek seçkinler tarafından keyfi bir şekilde belirlendiği için, *Yelizaveta Bam*'ın dili ona yalnızca geçici bir rahatlama sağlar.⁶⁵³ Yine de "*Yelizaveta Bam*'ın 'isterik' söyleminin (...), erkeklerin monolojik söylemine karşı, bu söylemin otoritesini geçici anlamda da olsa radikal bir şekilde altüst eden (Bahtinci anlamda) 'karnavalesk' direnişi temsil ettiği söylenebilir."⁶⁵⁴

Oyun, *Yelizaveta Bam*'ın korkularının gerçeklik kazanmasıyla son bulur. Oyunun sonunda ikili, bu sefer itfaiyeci kıyafetleri içinde gelir ve başlangıçtaki sahne tekrarlanır. Pyotr Nikolayeviç ile İvan İvanoviç'in itfaiyeci kıyafetleriyle gelmesi ve İvan İvanoviç'in *Yelizaveta Bam* teslim olduktan sonra bir kibrit daha yakması, yukarıda bahsettiğimiz karnavala özgü ateşin simgesel anlamını tamamlayıcı bir rol oynar. Sonunda iktidarın otoriter sözüyle bu şekilde başa çıkamayacağını anlayan *Yelizaveta Bam* da -kibrit kutusundaki düzinelerce kibritten biri olarak- Stalinist

⁶⁵¹ A.e.

⁶⁵² Roberts, a.g.e., s. 139.

⁶⁵³ A.e., s. 143.

⁶⁵⁴ A.e., s. 145.

rejimde yargısız infaza maruz kalan diğerleri gibi iktidar güçleri tarafından ölüme sürüklenir.

3.4.2. İvanovların Noel Ağacı: Tersine Dünya

Gibian, *İvanovların Noel Ağacı*'nı, *Yelizaveta Bam*'dan daha komik ve absürd bulduğunu belirterek oyunu değerlendirirken *antioyun* terimini kullanır.⁶⁵⁵ Bunun sebebi, oyunun klasik dramatik tiyatro metnine aykırı yapısıyla seyirciyi / okuyucuyu şaşırtmayı daha en baştan başarmasıdır. Zira oyun henüz başlamadan listelenen oyun kişileri, yaşları bir ile seksen iki arasında değişen yedi çocuklu bir aileyi tasvir eder. Her biri farklı bir soyada sahip olan çocukların annesi, metinde yalnız soyadıyla geçen Puzıyrev, babası ise Puzıyrev'dir. Dolayısıyla anlatılan aslında İvanovların değil, Puzıyrevlerin hikayesidir. Böylece seyircinin / oyuncunun beklentisi daha ilk andan boşa çıkartılarak alışlageldik bir oyunla karşı karşıya olunmadığı anlaşılır.

Oyun kişilerinin isimleri, karakter özelliklerine ve olacaklara gönderme yapar. Örneğin oyunda Dadı tarafından öldürülen ve oyun boyunca Vvedenskiy'nin deyimiyle devrilmiş bir demiryolu direği gibi⁶⁵⁶ yatan oyun kişinin adı Sonya (Соня), uykucu anlamına gelir. Ebeveynlerin soyadı olan Puzıyrev köpük, kabarcık anlamlarına gelen puzıyr (пузырь) kelimesinden gelir. Bu, hayatlarının sabun köpüğü gibi kısa süreli olacağına gönderme sayılabilir. Oyun kişilerinden köpeğin adı Vera (Бера) ise inanç, iman anlamına gelir. Bu, SSCB'de devrimin hemen arkasından başlayıp 1940'lara kadar süren din karşıtı politikanın bir sonucu olarak dine biçilen değerdeki küçülmeye işaret ediyor olabilir. Oyunda merkezi rol oynayan Noel ve Noel ağacı motifleri de bu açıdan ilginçtir. Zira SSCB'de Noel ağacı, burjuva yaşam tarzının bir kalıntısı olarak 1929'da yasaklandıktan⁶⁵⁷ sonra ancak 1935'te; ama bu sefer de Noel ağacı olarak değil, dini imalardan arındırılmış bir şekilde yılbaşı ağacı olarak serbest bırakılır. Bu baskı 1930'ların sonuna kadar sürse de 1938'de Bilimler Akademisi Tarih Enstitüsü'nde ve Militan Ateistler Birliği'nin Merkez

⁶⁵⁵ Gibian, **a.g.e.**, s. 37.

⁶⁵⁶ Ek-1, s. 222.

⁶⁵⁷ Orlando Figes, **Karanlıkta Fısıldaşanlar: Stalin Rusya'sında Özel Yaşam**, Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 94.

Komitesi'ndeki bir oturumda, aslında kilisenin tarihte ilerici bir rol üstlendiğinin ve Rus edebiyatı ile sanatının erken dönemlerinde Hristiyanlıkla yakından bağlı olduğunun kabul edilmesi, Sovyet iktidarının kilisenin -ve dolayısıyla dinin- tarihteki yeri konusunda bu tarihten itibaren bir tavır değişikliğine gittiğini gösterir.⁶⁵⁸ Buna karşın 1937'de Militan Ateistler Birliği Başkanı Yemelyan Yaroslavsky, kentlerde yaşayan işçilerin yarısından fazlasının kendisini ateist olarak tanımlamasına rağmen, köylerde yaşayan nüfusun yarısından fazlasının Tanrı'ya inandığını ifade ettiğini belirtir.⁶⁵⁹ Dolayısıyla yürütülen din karşıtı propaganda, kentli kesim üzerinde kısmen işe yaramışken kırsal kesim inancını sahiplenir. Yine de bu, halkın hemen hemen yarısı inançlı olmayı sürdürürken diğer yarısının inancını kaybettiği anlamına gelir. Dolayısıyla inanç anlamına gelen Vera isminin bir köpeğe verilmesi, bunun göstergesi olabilir.

Oyunun başında olayın 1890'larda geçtiği öğrenilir. Metnin sonuna doğru verilen bir yönerge, tam tarihin 1898 olduğunu ortaya koyar. Bu tarih, olayların Sovyet Rusya'da değil, Rus İmparatorluğu'nda geçtiğini gösterir. 1898'de gerçekleşen tarihi olaylara bakıldığında, piyesle ilişkilendirilebilecek ciddi bir olay yaşanmadığı görülür. Ancak daha geniş bir perspektiften bakıldığında bunun bir tür tersine çevirme olduğu anlaşılır. Bahtin, tarihsel tersine çevirmenin özünün, mitolojik ve sanatsal düşüncenin amaç, ideal, adalet, mükemmeliyet, insan ve toplumun uyumu vb. kategorilerin, geçmişte konumlandırmasına dayandığını belirtir.⁶⁶⁰

*“Herhangi bir ideale özgünlük bahşetmek için, onun bir zamanlar bir tür Altın Çağ'da doğal halinde ya da belki günümüzde ama dünyanın bir diğer ucunda, güneşin doğusunda ve ayın batısında, dünyada değilse yeraltında, yeraltında değilse cennette olduğunu düşünmek yeterlidir.”*⁶⁶¹

Ancak *İvanovların Noel Ağacı*'nın yüzey olay örgüsünde bu tür bir ideal vb. söz konusu değildir. Yazar, tam tersi bir yol izleyerek çağının akıl almaz kötücüllüğü ile

⁶⁵⁸ Vernadsky, **a.g.e.**, s. 473.

⁶⁵⁹ **A.e.**, 472.

⁶⁶⁰ Bakhtin, **“The Dialogic Imagination”**, s. 147.

⁶⁶¹ **A.e.**, s. 148.

şiddetini geçmiş düzlemine aktarır ve böylece oyunun devamında yapacağı toplumsal eleştirinin ve itibarsızlaştırmanın sonuçlarından mümkün olduğunca kaçınmaya çalışır. İlerleyen kısımda göreceğimiz gibi bu tersine çevirme mantığı, oyunun bütününe yayılır.

Dört perdeden ve dokuz tabloda oluşan oyun iki eksen üzerinden ilerler. Bunların ilki cinayettir. Oyunun yüzey aksiyonunu oluşturan olaylar, Sonya Ostrova'nın Dadı tarafından öldürülmesiyle başlar. Bu cinayetin gerçekleşmesine zemin hazırlayan tetikleyici olay, diğer kardeşleriyle birlikte banyo yapan otuz iki yaşındaki kız çocuğu Sonya Ostrova'nın, yetmiş altı yaşındaki erkek kardeşi Mişa Pestrov'a göğüslerini göstermesidir. Bilinen ahlaki normlara karşıt erotik göndermeler, Sonya'nın Noel akşamı eteğini açıp herkese her şeyi göstereceğini⁶⁶² söylemesiyle devam eder. Kendi cinsel organlarının küçüklüğüyle övünen Sonya'nın, cinsel organları üzerinden Dadı'ya hakaret etmesi, bardağı taşıran son nokta olur. Daha önce Sonya'yı baltayla öldürmekle tehdit eden Dadı, baltasını kaptığı gibi Sonya'nın kafasını keser. Bunun üzerine tepkisi *"Bu ölümü hak ettin."*⁶⁶³ şeklinde olur. Öyleyse Dadı'nın ilk uyarısından başlanarak cinayete kadarki süreçte diğer çocukların verdiği tepkiler birer önseme olarak kabul edilebilir. Cinayeti, Dadı'nın tutuklanmasından suçlu bulunmasına kadarki süreç takip eder. Böylece ilk izlek, Dadı'nın idama mahkûm edilmesiyle son bulur.

İkinci izlek, Noel kutlaması üzerinde kenetlenir. Noel arifesinde dadılarca yıkanan çocuklar, bir Noel ağacının geleceğinden söz eder. Ancak Hristiyan geleneğinde İsa'nın doğumunu temsil eden Noel, henüz Birinci Perde'nin başında karşıtıyla birlikte yer alır. Oyunun ilk repliği, bir yaşındaki Petya Perov'un ağzından dökülen bir önsemedir: *"Noel ağacı olacak mı? Olacak. Ve ansızın olmayacak. Ansızın ölüvereceğim."*⁶⁶⁴ İlerleyen süreçte Noel ağacı getirilir. Büyük bir heyecanla Noel ağacını bekleyen çocuklar, ona methiyeler dizer. Ancak sonunda on yedi yaşındaki kız

⁶⁶² Ek-1, s. 218.

⁶⁶³ A.e., s. 219.

⁶⁶⁴ A.e., s. 217.

çocuğu Varya Petrova dışındaki bütün aile ansızın ölüverir. Böylece acı neşeyle, kutsal doğum ölümle birleşir.

Oyunun ilk tablosu, sahnede “(...) *bir küvet çizil[diği]*”⁶⁶⁵ yönergesiyle başlar. *Çizmek* fiili, bizzat Vvedenskiy tarafından kullanılır. Peki Roberts’la aynı şekilde soracak olursak, küvet çizilmişse ve karakterler içinde banyo yapıyorsa, bu onların da çizilmesi gerektiği anlamına gelmez mi?⁶⁶⁶ Aynı sırada aşçıların tavuklarla yavru domuzları kesmesi ve bir yaşındaki erkek çocuk Petya Perov leğende yıkanırken “[d]adılar[in], dadılar[in], dadılar[in] çocukları yıkama[sı]”⁶⁶⁷ bunun böyle olmadığını gösterir. Burada sahnenin *çizilmesi* ve dadılar kelimesinin üç kez tekrarlanması, dikkatimizi iki noktaya çeker. İlki, sahnenin çizilmesi ile söylenmek istenenin ne olduğu, ikincisi klasik tiyatro anlayışına göre okuyuculara ve tiyatro insanlarına salt bilgi vermek amacıyla yazılan yönergede dadılar kelimesinin neden üç kez tekrarlandığıdır.

Oyun yönergelerindeki çizim vurgusundan yola çıkan Shevchenko, psikolojik bir oyunla karşı karşıya olmadığımızı; yazarın, okuyucuyu metin üzerinde yoğun bir şekilde düşündürmekten ziyade, onu hayal gücünü ve görsel kapasitesini kullanmaya teşvik ettiğini öne sürer.⁶⁶⁸ Üstelik oyunun görselliği yalnız tiyatro ve dramaya özgü biçimlere dayanmaz; Vvedenskiy’nin Tanrı ve ölüme olan ilgisi, *okuyucunun* dikkatini, merkezini bir aziz imgesinin işgal ettiği (Sonya’nın başı ve gövdesi), dış kenar çizgisini, onun yolculuğunu ve sınavını gösteren diğer sahnelerin çevrelediği (ilkinden sonuna oyunun dokuz tablosunun her birinin yönergesi) hagiografik ikona çeker.⁶⁶⁹ Buna karşın Roberts, oyunun özünü, gerçekçi dramanın yerleşik kodlarını bozarak okuma ve alımlama süreci ile ilgili söylediklerine dikkat çekme eğiliminde bulur.⁶⁷⁰ Ona göre oyunun altüst ettiği en önemli teatral kod, tam da yazarın yönergelerdeki bu tavrı sebebiyle, dramanın kökleri Aristoteles’e dek uzanan,

⁶⁶⁵ A.e.

⁶⁶⁶ Roberts, a.g.e., s. 99.

⁶⁶⁷ Ek-1, s. 217.

⁶⁶⁸ Ekaterina S. Shevchenko, “The Visual Codes of ‘The Ivanovs’ Christmas Party’ Play by Alexander Vvedenskiy”, *Aktualniye problemy filologiyi i pedagogicheskoy lingvistiki*, 2019, Samara National Research University, Samara, No: 3, s. 182.

⁶⁶⁹ A.e., s. 182-182.

⁶⁷⁰ Roberts, a.g.e., s. 97.

anlatmak yerine göstermek şeklinde özetlenebilecek mimetik doğasıdır.⁶⁷¹ Gerçekten de kuru bir açıklamadan çok daha fazlası olan bu yönergeler, oyun henüz sahne üzerinde icra edilmeye başlamadığından, yazarın seyirciyle beraber okuyucuyu da kendine muhatap aldığını ve onun tiyatro algısını kırmayı, onu şaşırtmayı hedeflediğini düşündürür. Üstelik yalnız aynı kelimelerin tekrar edilmesi yoluyla yapmaz bunu. Örneğin İkinci Tablo’da Oduncular hep bir ağızdan ilahi söyleyip Fyodor onlara nişanlısından bahsettikten sonra parantez içinde şu bilgiye rastlarız:

*“Oduncular, Fyodor’un anlattıklarıyla ilgilendiklerini gösteren, herkesin nasıl olduğunu bildiği işaretler sergilerler. Burada, oduncuların konuşamadıkları anlaşılır. Az önce şarkı söylemeleriyle, hayatta bir hayli bulunan basit bir rastlantıdan ibarettir.”*⁶⁷²

Bunun ardından bir oduncunun Fyodor’a bağlam dışı bir kelimeyle karşılık vermesi üzerine yazar şu açıklamayı yapar: *“Konuşmuştur konuşmasına ama söylediği yersizdir. Bu yüzden bu sayılmaz. (...)”*⁶⁷³ Yine Üçüncü Tablo’da Puzıyрева Anne, Sonya’nın tabutu başında konuştuğundan sonra yazar, piyese anlatıcı olarak müdahale eder ve sonradan yalanladığı bir önsemede bulunur: *“Yoksa [Sonya Ostrova] annesinin söylediklerini duymakta mıdır? Hayır, ne mümkün? O tam anlamıyla ölmüştür. Öldürülmüştür.”*⁶⁷⁴ Halbuki bundan kısa bir süre sonra Sonya’nın birbirinden ayrılan Kafa’sı ve Gövde’si birbiriyle konuşmaya başlar; dolayısıyla aslında duymakta olduğu anlaşılır.

Oyunun başından sonuna yayılan bu yönergeler, Aleksandrov’un, *İvanovlar’ın Noel Ağacı*’nı okuma tiyatrosu (okumak için dram) olarak nitelemesine sebep olur.⁶⁷⁵ Buna karşın Roberts, oyunun biçimcilerin kullandığı yabancılaştırma teknikleriyle dolu gibi görünmekle birlikte aslında Bahtin’in, Vvedenskiy’nin oyununu yazmasından yalnızca birkaç yıl öncesine tarihlenen (1934-1935) *Romanda Söylem* makalesinde

⁶⁷¹ A.e., s. 98.

⁶⁷² Ek-1, s. 222.

⁶⁷³ A.e.

⁶⁷⁴ A.e., s. 226.

⁶⁷⁵ Aleksandrov, a.g.e., s. 34/741.

dile getirdiği bir kavram olan kelimenin / sözün / metnin diyalojik doğası hakkındaki Bahtinci kavrama işaret ettiğini öne sürer.⁶⁷⁶

Yelizaveta Bam'ı ele alırken belirttiğimiz gibi, Bahtin'e göre sözcük bir diyalogda, canlı bir yanıt olarak doğar ve nesnede verili olan yabancı bir sözcükle girdiği diyalojik etkileşimde şekillenir.⁶⁷⁷ Bununla birlikte her sözcük bir yanıtla yönelir ve öndelediği yanıtlayıcı sözcükten derinlemesine etkilenmekten kaçınmaz.⁶⁷⁸ Bir söz bütünü olarak sözce-anlam ilişkisinde de durum böyledir. Ancak bu sefer bir başka taraf daha katılır anlam edimine; bu üçüncü taraftır:

“Bir söz bütünüünün yanıtlayıcı şekilde anlaşılması, doğası gereği daima diyalojiktir. (...) Anlayan kişi (araştırmacının kendisi de dahil), (...) her ne kadar özel bir düzeyde de olsa diyalogun katılımcısıdır. (...) Bizzat anlama da, diyalojik bir öge olarak diyalojik sisteme dahil olur ve bir ölçüde bu sistemin tüm anlamını değiştirir. (...) Her sözcenin, söylem yapısının yazar / yaratıcısı tarafından yanıtlayıcı anlayışı talep edilen ve aşılacak bir gönderileni (addressee) vardır (...). Bu, ikinci taraftır (...). Ama bu alıcıya (ikinci tarafa) ilaveten, sözcenin yazar / yaratıcısı az ya da çok bir farkındalıkla, ya metafizik bir uzaklıkta ya da uzak bir tarihsel zamanda mutlak adaletli yanıtlayıcı anlayışa sahip olduğu kabul edilen daha yüksek bir üst-gönderilenin (yani, üçüncünün) mevcudiyetini varsayar (kaçamak gönderilen).”⁶⁷⁹

Bahtin, anlaması talep edilen üçüncü tarafın, metafizik bir varlık olmadığını belirttikten sonra onun, sözcenin bütünüünün kurucu boyutu olduğunu söyler.⁶⁸⁰ Zira bu, her zaman için işitilmeyi isteyen, daima yanıtlayıcı anlama arayışında olan ve dolaysız anlamada durmayıp, daha da fazlasını zorlayan sözcüğün doğasından kaynaklanır.⁶⁸¹

Buna göre *İvanovların Noel Ağacı*'nda yazarın sözünü hem seyirciye hem de okuyucuya yöneltmesi, iki eğilimin sonucudur. Bunlardan ilki yanılsamacı tiyatro karşıtlığı, ötekisiyse oyununu diyalojik bir sözce veya metin olarak ele alışıdır. Her

⁶⁷⁶ Roberts, **a.g.e.**, s. 103.

⁶⁷⁷ Bakhtin, “**Karnavaldan Romana**”, s. 56.

⁶⁷⁸ **A.e.**, s. 56.

⁶⁷⁹ **A.e.**, s. 363.

⁶⁸⁰ **A.e.**, s. 364.

⁶⁸¹ **A.e.**

sözce başka sözcelerin çok karmaşık bir biçimde organize olduğu bir zincirin halkasıysa⁶⁸² tiyatro metni de bu zincirin bir halkasıdır ve başkalarının yanıtlarını talep eder. Ama yazarın talebi, yalnızca seyirciyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda mutlak adaletli yanıtlayıcı anlayışa sahip üçüncü bir tarafa, okuyucuya yöneltir talebini. Öyleyse Vvedenskiy'nin yönergelerde benimsediği tutum (okuyucuya sorular sorması, onunla oyunlar oynayıp onu yönlendirmesi, yanıltmaya çalışması) aslında okuyucusunun varlığını (onun yazarın sözcesine yanıtını) da hesaba katarak onun varsayımlarını da yıkmaya yönelir. Böylece anlamamanın tek taraflı bir edim olmadığına altı çizilerek yalnız seyirci değil, okuyucu da anlam yaratma sürecine dahil edilir. Aslında göstermenin yanında anlatma mantığı da bir tür tersine çevirme sayılabilir.

Oyunun ilk yönergesinden sonra, bir yaşındaki Petya Perov'un önseme olarak kabul edilebilecek ilk cümlesi, Noel, yani kutsal doğum ile ölümü bir araya getirir. Petya'nın sözünden sonra Dadı'nın tepkisi, *"Yıkan Petya Perov. Kulaklarını ve boynunu sabunla. Ne de olsa daha konuşmasını bilmiyorsun."*⁶⁸³ şeklindedir. Bir yaşındaki bir bebeğin henüz konuşamayacağı söylenerek hem oyunun alojik dünyasına vurgu yapılır hem de oyun kişilerinin replikleri aracılığıyla doğrudan oyuna referans verilerek yanılsamacı tiyatro anlayışı kırılmaya devam edilir. Oyunun kendine yönelik bu tarz göndermeler oyun boyunca sürer. Örneğin yine aynı tabloda yetmiş altı yaşındaki erkek çocuk Mişa Pestrov, ertesi gün Noel ağacı gelince hep beraber çok eğleneceklerini söylediğinde Petya'nın tepkisi şu şekilde olur:

*"Petya Perov (1 yaşında erkek çocuk). Bir tek ben, sırayla tüm misafirlerin elinde, hiçbir şey anlamıyormuş gibi önemli ve aptal bir tavırla oturacağım. Ben ve görünmez Tanrı."*⁶⁸⁴

Böylece Petya'nın rolü gereği ondan bir yaşındaki bir bebekmiş gibi davranması beklendiği vurgulanır. Ancak buna yönelik itirazı bizatihi oyunun içinde yer alarak gerçeklik algısı bir kez daha kırılır. Burada dikkat çeken bir diğer unsur, Tanrı'yla

⁶⁸² Bahtin, "Söylem Türleri ve Başka Yazılar", s. 74-75.

⁶⁸³ Ek-1, s. 217.

⁶⁸⁴ A.e., s. 218.

oyun kişisi arasında kurulan benzetmedir. Böylece Tanrı'nın da hiçbir şeyden anlamadan aptal bir tavırla oturuyormuş gibi görülmesine rağmen aslında her şeyin farkında olduğu ve haliyle görünmemesine rağmen var olduğu anıştırılır.

Birinci Tablo'daki diğer bir tersine çevirme, çocukların yaşları ile zekâları arasındaki ters orantıda kendini gösterir. Petya, yaşı kendisinden büyük diğer kardeşlerine oranla daha ciddi bir tonda ve akıllıca konuşurken ablaları ve ağabeyleri, daha çocuksu bir dile ve konuşma tarzına sahiptir. Otuz ki yaşındaki Sonya'yı ölüme sürükleyen ilk adım da aslında kardeşleri ile arasındaki bu çocuksu sürtüşmeden doğar. Ancak burada da bir tersine çevirme söz konusudur. Normalde çocuklarla ilgilenmesi için tutulan Dadı, baltasını kapar ve bir anda Sonya'nın kafasını kesiverir.⁶⁸⁵

Oyunda zamanla ilgili ilk kırılma bu noktada karşımıza çıkar. Sonya öldürülür öldürmez Polis girer ve ancak çocukların anne-babalarının tiyatrodaki olduğunu öğrenince, kültürlü insanlarla karşılaştığına sevindiğini bildiren abes bir konuşmadan sonra cesetle ilgilenmeye başlar. Bu sırada Polis'in koturn giydiğinin öğrenilmesi, konuşmanın birden nesirden şiirsel biçime dönmesi ve çocukların Polis'le konuşurken koroya dönüşmesi, antikiteye yapılan ilk göndermelerdir. Koturn, antik oyunlarda uzaktan da görülebilmek için oyuncuların ayaklarına giydikleri yüksek tabanlı nalın ya da ayakkabıdır. Oyunun yazıldığı dönem itibarıyla böyle bir amaçla kullanılmadığı için, Polis'in koturn giymesi, diğerlerinin yanında daha uzun ve haliyle yüce görünmesini sağlamak içindir. Bunun yanında polisin şiirsel söylemi başlar başlamaz çocukların bir koroya dönüşerek Polis'e şiirsel dilde cevap vermesi, düzyazının merkezileştireciliğine karşın şiirsel dilin üniter yapısına ve işlevine gönderme yapar. Bahtin'in de belirttiği gibi şiirsel türün dili, düzyazının heteroglot (çok dilli) yapısından farklı olarak dışarısında başka hiçbir şey olmayan ve başka hiçbir şeye ihtiyaç duyulmayan üniter ve tekil bir Batlamyus dünyasıdır.⁶⁸⁶ Yüksek kültürün bir

⁶⁸⁵ Burada metinlerarasılık bağlamında bir not düşmemiz gerekebilir. Zira hem Roberts hem de Shevchenko, oyunun Dostoyevski ve Çehov'a göndermelerde bulunduğunu belirtir. Bkz. Roberts, **a.g.e.**, s. 97. Ayrıca bkz. Shevchenko, **a.g.e.**, s. 185. Örneğin Suç ve Ceza'da Raskolnikov'un tefecinin başını baltayla kesmesi ile Dadı'nın Sonya Ostrova'nın başını baltayla kesmesi, Sonya Marmeladova'nın iki yönlü kişiliği ve Shevchenko'nun Sonya Ostrova'yı ele alış biçimi, metnin çok farklı okumalara olanak sağlayabileceğini gösterir. Ancak böyle bir çalışma tezimizin kapsamını aşacağından bu yönlü bir araştırmaya girişilmediği belirtilmelidir.

⁶⁸⁶ Bakhtin, "**Karnaval'dan Romana**", s. 63.

parçası olarak dışarıya kapalı, monolojik bir karakteristiğe sahip olan şiirsel söylem, bir tür otoriter söz olarak dilsel-ideolojik dünyayı merkezileştirme işlevini yerine getirirken heteroglassianın (çok dilliliğin) dışlanmadığı daha *düşük* düzeydeki gösteriler, halk türlerinin ortaya çıkmasına yol açar.⁶⁸⁷ Ancak Polis'in koturn giyerek *yükseltmesi* veya *yüksek kültürün* diliyle konuşarak çevresindekileri de kendi yörüngesine çekmesi, gerçek anlamda bir yüceltme değildir elbette. Burada söz konusu olan, Sovyet iktidarının otoriter yapısının ve sözünün, antik dünyanın merkezileştirici göstergeleri ve üniter şiirsel dili vasıtasıyla yansıtılmasıdır. Zira Polis'in, sırf baleye gittikleri için yüksek kültürlü olduğunu düşündüğü Anne-Baba'ya sempati duyması, olsa olsa yüzeysel bir sanat anlayışının göstergesidir ve heteroglassia (çok dillilik) açısından şiirsel dil neyse, halk kültürü açısından bale de odur. Üstelik bunların, başı gövdesinden ayrılmış bir cesedin önünde konuşulmasıyla durumun yersizliğini açıkça gözler önüne serilir. Öyleyse oyunun tersine çevrilmiş dünyasında bu yüceltme, Sovyetlerin merkezileştirici, monolojik yapısının Antik Yunan'ın yüksek kültürünün parodileştirilmesi vasıtasıyla itibarsızlaştırılması kabul edilebilir ancak.

Dadı'nın tutuklanarak akli dengesinin yerinde olup olmadığının tespiti için akıl hastanesine götürülmesinden sonra İkinci Tablo'ya geçilir. İkinci tablo, ilk tablonun bitişinden üç saat öncesini gösterir. Yani geriye doğru zamansal bir sıçrama söz konusudur. Ormanda Oduncular Noel ağacı kesmektedir. Bu odunculardan biri de katil Dadı'nın nişanlısı Fyodor'dur. Burada Fyodor ve Oduncular arasında, yukarıda yer verdiğimiz anlamsız konuşma geçer. Burada Vvedenskiy tarafından yersiz konuşmanın, konuşma sayılamayacağına dair bir önerme yapılır. Bu önerme, Oduncular çıktıktan sonra hayvanların konuşmalarıyla daha da ilginç hale gelir:

“Zürafa. Saatler geçiyor.

Kurt. Bir koyun sürüsü gibi.

Aslan. Bir boğa sürüsü gibi.

Yavru domuzcuk. Bir mersin balığı kıvrıdağı gibi.

(...)

⁶⁸⁷ A.e., s. 49.

Zürafa. *Nehirler akıp gidiyor.*

Kurt. *Koyunların sözleri gibi.*

Aslan. *Boğaların sözleri gibi.*

Yavru domuzcuk. *Bir somon balığı tanrıçası gibi.*

Zürafa. *Ölümümüz nerede?*

Kurt. *Koyunların gönüllerinde.*

Aslan. *Boğaların gönüllerinde.*

Yavru domuzcuk. *Geniş kaplarda.*

Zürafa. *Teşekkür ederim. Ders bitti.* ⁶⁸⁸

Burada hayvanlarla insanlar arasındaki ikili karşıtlık, söz üzerinde kilitlenir. Oduncular'ın sözleri hiçbir anlam ifade etmezken hayvanlar, zaman ve ölüm hakkında bilgece laflar eden kişiliklere bürünür. Hayvanlara yüklenen bu (insan gibi) konuşma yetisi, onların yücelmesine olanak sağlarken aynı unsur insana herhangi bir değer katmaz; zira insan konuşsa da önemli olan ne söylediğidir; anlamdır. Peki insanın sözünün anlam ifade etmemesi ne demektir? Bu sorunun cevabını bize bizatihi Vvedenskiy'nin kendisi verir.

Bir önceki bölümden hatırlanacağı üzere Vvedenskiy'e göre zaman hakkında söylenmeye çalışılan her şey bir şekilde yanlıştır. Bunun iki sebebi vardır:

“1) Zamanı hiçbir şekilde, ama birazcık bile anlamayan her insan, var olan her şeyi anlamayı bırakmalıdır.

2) İnsan mantığımız ve dilimiz ne temel ne de karmaşık kavrayışta zamana karşılık gelmez. Mantığımız ve dilimiz zamanın yüzeyinde kayar.” ⁶⁸⁹

Öyleyse ancak bir tür yanlış anlaşılmadan söz edilebilir:

“Eğer çılgınca bir yanlış anlaşılma hissederseniz, o zaman biliriz ki bu yanlış anlamaya hiç kimse net bir şeyle karşı çıkamaz. Vay biz zamanı düşünenlere. Ama

⁶⁸⁸ Ek-1, s. 223.

⁶⁸⁹ Vvedenskiy, “Seraya tetrad”, s. 175.

sonra, bu yanlış anlaşılmanın büyümesiyle, senin ve benim için, kederin, bizlerin, düşünmenin, zamanın olmadığı netleşecek.”⁶⁹⁰

O halde Vvedenskiy’de anlamın olmayışının kaynağı, (bildiğimiz anlamda) zamanın olmayışından kaynaklanır. Buna göre nesneler de bildiğimiz anlamda yoktur, varlık da: “[N]esneler zamanın soluk bir ayna görüntüsüdür.”⁶⁹¹ Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu anlayış sebebiyle Vvedenskiy’nin hemen bütün eserleri zamanın parçalanması hissiyatından geçer. Oyundaki zaman atlamalarına bakıldığında aynı anlayışın *İvanovların Noel Ağacı* için de geçerli olduğu anlaşılır. Zira Birinci Tablo ile İkinci Tablo eş zamanlıdır. Üçüncü Tablo, İkinci Tablo’nun iki saat ilerisinde, Dördüncü Tablo Üçüncü Tablo’nun üç saat gerisindedir. Çoklu zaman kullanılan oyunun olay örgüsü, ileri geri atlamalarla kurulur. Üstelik her sahnenin başında ve sonunda bu saat geçişleri *kapının solundaki* saat vasıtasıyla doğrudan gözümüze sokulur. Mekân değişse de (örneğin ormana dönüşse de) kapının solundaki saatin her daim orada durması, zaman ve mekanla ilgili bir tür yabancılaşmaya sebep olur. Öyleyse oyunda doğrusal olmayan olay örgüsü tipiyle karşı karşıyayızdır ve oyunun yapısını belirleyen, doğrudan Vvedenskiy’nin zaman anlayışıdır.

Oyunda zaman parçalanmakla kalmaz; aynı zamanda alışık olduğumuzdan farklı bir şekilde akar. Örneğin başlangıç ve bitiş saati açısından Birinci Tablo ile eş zamanlı bir sahne olan İkinci Tablo’da sahne olayı, oduncuların ormanda Noel için ağaç kesmeleri, kızağa binip ormandan ayrılmaları, hayvanların saklandıkları yerlerden çıkıp kısa bir ders yapmaları ve dağılmalarıdır. Fiziksel olarak İkinci Tablo’nun oylumu, iki sayfa kadardır. Yani tablonun başında ve sonunda belirtilene göre üç saatlik zaman dilimine yayılması gereken olaylar aslında oldukça kısadır. Dolayısıyla oyunda zaman, bildiğimiz anlamda zamandan daha hızlı akar. Yukarıda gördüğümüz gibi bu akış, ormandaki hayvanların ağzından dile getirilir. Böylece her şeyin devinim halinde ve geçici olduğu anıştırılarak Vvedenskiy’nin bir diğer önemli teması olan ölüm ön plana çıkar. Buna göre ölüm de bu akışın bir parçasıdır.

⁶⁹⁰ A.e., s. 176.

⁶⁹¹ A.e., s. 177.

Üçüncü Tablo, Anne ve Baba'nın Sonya'nın tabutu önünde ağlanmalarıyla başlar. Sonya'nın ikiye bölünmüş vücudu, tabutta birbirine bitişik halde durur. Derken göksel olanla yersel olanın iç içe geçtiği, ölümün cinsel birleşme aracılığıyla tersyüz edildiği kısım başlar. Anne ve Baba'nın Tanrı'ya yakarışları önce esneme, sümkürme, suratını pudralama gibi normal şartlarda Tanrı'ya yakarışla yan yana konulamayacak eylemlerle dile getirilir. Ardından süreç, Anne ve Baba'nın kızlarının cesedinin önünde cinsel ilişkiye girmesiyle son bulur. Hem bu sahne hem oyunun başında Dadı kafasını kesmeden önce Sonya Ostrova'nın yaptığı cinsel göndermeler hem de Altıncı Tablo'da Fyodor'un Hizmetçi ile cinsel ilişkiye girmesi, oyunda teatral gelenekler kadar ahlaki normların da sorunsallaştırıldığını gösterir. Zira cinsel ilişkinin ardından Baba'nın tepkisi, kızlarının cesedinin önünde “(...) vahşi hayvanlar gibi[...]⁶⁹² seviştikleri için ağlamaktır. Ancak Anne ve Baba'nın cinsel birliktelikten önce tabutun önünde Tanrı'ya yakarırken yaptıkları eylemler, gerçekte bu ölüme karşı kayıtsız olduklarının göstergesi kabul edilebilir. Üstelik vahşi hayvanların yukarıdaki ele alınış biçimi sebebiyle bu benzetmenin abesliği ortadadır. Bu benzetme yoluyla karşıtlık pekiştirilerek hayvanların insanlardan daha akli başında olduğunun altı çizilir. Fyodor ile Hizmetçi'nin cinsel ilişkisinde de benzer bir durum söz konusudur. Fyodor ya şu ya da bu sebeple gözleri bağlı⁶⁹³ bir şekilde nişanlısı yerine Hizmetçi'nin yatağına girer. Cinsel birliktelik yaşanırken Hizmetçi öldürülen Sonya'dan bahseder. Böylece ölüm, yaşamın başlıca kaynağı olan cinsellikle, ama duygusal bir anlamı olmayan salt bedensel cinsellikle iç içe geçirilir ve ölüme yüklenen anlamlar (saygı vb.) altüst edilerek ölüm, alelade bir şey haline getirilir. Sonya Ostrova'nın öldürülme sahnesi, oyunun bütününe yayılan bu ahlaki göndermelerle ilgili bazı ipuçları verir.

Sonya'nın öldürülmesi, (Dadı'nın bakış açısından) *toplumsal ahlaki normlara karşı gelmenin*, daha büyük (gerçek) bir ahlaksızlıkla, insan öldürerek üstesinden gelinmeye çalışıldığını gösterir. Ancak bu *ahlaki* tutumu, Dadı'yı eli baltalı bir cellada dönüştürür. Hatırlatmak gerekirse bu eli baltalı katil figürü, *Yelizaveta Bam*'ın sonunda da ama bu kez kızıl yakalı bir hamamböceği görünümünde yer alır. Yukarıda bu hamamböceğinin alegorik bir okumayla Stalin'e yorulabileceğini belirtmiştik. Peki

⁶⁹² Ek-1, s. 225.

⁶⁹³ A.e., s. 232.

burada da aynı şeyi iddia edebilir miyiz? İncelememizin sonunda bu meseleye geri dönecektir.

Üçüncü Tablo'nun devamında Oduncular eve Noel ağacını getirir. Ancak dikkatimizi çeken asıl olay, herkes çıktıktan sonra gerçekleşir. Odada yalnız kalan Sonya'nın kafasıyla gövdesi konuşmaya başlar:

“Kafa. Gövde, konuşulanları duydun mu?”

*Gövde. Hiçbir şey duymadım kafa. Yok ki kulağım. Ama her şeyi bizzat yaşadım.”*⁶⁹⁴

Kafa ile Gövde'nin konuşması, Vvedenskiy'nin her şeyin mümkün olduğu absürd dünyasında bazen ölümün bir son olmayabileceğine işaret eder. Başlangıçta bu, Vvedenskiy'nin zamanın aktığına, ölümün zamanın durağı olduğuna, bu sebeple gerçek olduğuna dair görüşleriyle çelişir gibi görünür. Ancak daha dikkatli bakıldığında burada ölüme değil, öldürülmeye, katledilmeye gönderme yapıldığı anlaşılır. Buna göre öldürülmek, insanı duymaktan alıkoyabilir; ama konuşmasına engel değildir. Bu durumun hangi bağlamda geçerlilik kazanacağını, bize Bahtin açıklar.

Bahtin'e göre hiçbir doğa olgusunun anlamı yoktur, yalnızca (sözcükler de dahil olmak üzere) göstergelerin anlamı vardır.⁶⁹⁵ Bununla birlikte her tür gerçek ve tam anlama, etkin anlamda cevabidir.⁶⁹⁶

“Konuşanın kendisi tam da böyle etkin cevabi anlamaya yönelir; konuşan, deyim yerindeyse, düşüncesini başka bir zihinde kopya eden edilgen bir anlama ummaz yalnızca; tersine cevap, anlaşma, empati, itiraz, icra, vb. bekler (...). Ayrıca, her konuşucu az çok cevap veren konumundadır, çünkü kimse ilk konuşan, evrenin ezeli sessizliğini ilk bozan kişi değildir; yalnızca kullandığı dil sisteminin mevcudiyetini değil, kendi mevcut sözcüsünün şu ya da bu tür ilişkiye girdiği (...) kendisine veya başkalarına ait önceki sözcelerin de mevcudiyetini varsayar. [Bu

⁶⁹⁴ A.e., s. 226.

⁶⁹⁵ Bahtin, “Söylem Türleri ve Başka Yazılar”, s.118.

⁶⁹⁶ A.e., s. 74.

*anlamda h]er sözce başka sözcelerin çok karmaşık bir biçimde organize olduğu bir zincirin halkasıdır.*⁶⁹⁷

O halde kişinin sözcesi, bir yandan başkalarının geçmişteki sözcelerine cevap niteliği taşıırken öte yandan başkalarının şimdiki ve gelecekteki cevaplarını talep eder. Ancak kişinin sözcenin, geçmişteki sözcelerle diyalojik ilişkisi her daim baki olmakla birlikte, gelecekteki sözceler tarafından cevap verilebilir olması için bir tür gösterge değeri taşıması gerekir. Yani ya o kişi tarafından bir tür gösterge sisteminde ifade edilmelidir; ya da başkalarının gösterge değeri taşıyan sözcelerine dahil olmalıdır. Bu da bizi nesnel dünyanın öznel bir yansıması, bir bilincin dışavurumu, yansımanın yansıması olarak metne götürür.⁶⁹⁸ Ancak bu metin salt yazınsal bir şey olarak anlaşılmamalıdır; zira geniş anlamıyla metin, birbiriyle bağlantılı her türden *göstergeler bütünüdür*.⁶⁹⁹ Kişinin sözcesi, ancak bu tür bir *metin* aracılığıyla gelecekteki sözcelerle ilişkiye girebilir. O halde Sonya'nın öldürüldükten sonra da konuşabiliyor olması, aynı zamanda geleceğe de yönelmiş olan bu tür bir bağdaşık göstergeler bütünüyle ilişkilendirilemez mi? Sonya, Dadı'nın *ahlaki normlarına* ters düştüğü için öldürülür. Peki ölümün onun için bir son olmaması; yani öldükten sonra da konuşmaya ve hatta yanıt verip yanıt talep etmeye devam etmesi, bu *münasebetsiz* sözcelerin, o ölse de yaşayacağı ve zincirdeki halkalardan biri olacağı anlamına gelmez mi? Öyleyse Sonya neyi temsil etmektedir ve oyuna erotik göndermeler şeklinde yansıyan *ahlaki norm dışılık* ile kastedilen aslında nedir? Bu konuya, oyunun sonunda tekrar dönülecektir.

Oyunun İkinci Perde'si ve Dördüncü Tablo'su, Dadı'nın getirildiği polis karakolunda başlar. Beşinci Tablo akıl hastanesinde ve Altıncı Tablo mahkemede geçer. Bu üç tablo, birbirine benzer özellikler gösterir. Zira ilkinde kolluk kuvvetleri, ikincisinde bilim insanları (doktor ve hasta bakıcılar), üçüncüsünde ise yargıçlar parodileştirilerek itibarsızlaştırılır. Hepsinde sahne, 1917 öncesi Rusya'ya gönderme yapılacak şekilde düzenlenmiştir.

⁶⁹⁷ A.e., s. 74-75.

⁶⁹⁸ A.e., s. 118.

⁶⁹⁹ A.e., s. 105.

Karakol sahnesi, Katip'in "*Bir mühür mumunun göğsü daima sıcaktır. Bir kuş tüyünün gül gibi iki tane kalçası vardır.*"⁷⁰⁰ şeklindeki manasız ve gülünç sözleriyle başlar. Sahnenin ciddiye alınmasını engelleyen bu tarz gülünç ve beklenmedik kişileştirmeler hem bu sahnede hem diğer sahnelerde bol bol görülür.

Karakolda şiirsel bir dille konuşan Şehir Polisi, hayattan sıkıldığı için Katip'ten kendisini avutmasını ister. Katip'in onun üstü olduğunu söyleyerek bu yardımı reddetmesi, hiyerarşik bir yapının mevcudiyetini duyururken aynı zamanda ikilinin hiyerarşik konumunun seyirci / okuyucu tarafından anlaşılmasına hizmet eder. Ardından Şehir Polisi'nin, (sıkıcı) bir kütüphanede, (sıkıcı) Marks kitapları okumayı, her gün her gün yapmaktan sıkıldığı zehirlenenleri eczaneye taşıma görevine tercih edeceğini söylediği konuşması gelir. 1934 itibarıyla ideolojik olarak kabul edilebilir tek akım olan sosyalist gerçekçiliğin temelini oluşturan Marks'a yönelik bu ima, elbette ancak tarihsel bir tersyüz etmeyle, devrim öncesi döneme ait bir polis karakolu vasıtasıyla dillendirilebilir. Derken askerler, uşaklar, aşçılar ile *Latince ve Yunanca öğretmenleri*⁷⁰¹ Dadı'yı getirir. Burada Latince ve Yunanca öğretmenlerinin varlığı ve şiirsel bir dille konuşan Şehir Polisi'nin Yunan süvari bulutunun geçişiyle ilgili yersiz hikayesi, ilk sahnedeki yüksek kültürün merkezileştirici yapısı / üniter dili-Sovyet kültürünün merkezileştirici yapısı / üniter dili benzetmesinin devamı niteliğindedir. Şehir Polisi'nin bu yersiz hikâye sebebiyle İlçe polisi tarafından azarlandıktan sonra, hikayeyi aslında Dadı'yı keyiflendirmek için anlattığını söylemesi hem yazar ile okuyucu arasındaki varsayımları kıran diyalojik ilişkinin sürdüğünü açığa çıkarır hem de pasajın aynı zamanda bir yabancılaştırma unsuru olarak metinde yer aldığını gösterir. Sahne, Hastabakıcılar'ın Dadı'yı akıl hastanesine götürmeye gelmesiyle son bulur. Bu sırada Hastabakıcılar'ın Dadı için kullandığı Napolyon benzetmesi, aklımıza 1812 Vatan Savaşı'nı getirir. Bu savaşta Moskova'nın içlerine kadar ilerleyen Napolyon, az kalsın ülkeyi işgal edecektir ki askerlerle serflerin yoğun çabaları ve ordusunun erzak bulamaması için Ruslar tarafından çıkarılan yangınlar sebebiyle geri

⁷⁰⁰ Ek-1, s. 227.

⁷⁰¹ A.e., s. 228.

çekilmek zorunda kalır. Peki Dadı'nın, Rusya'yı işgal etmek için gelip yenilgiye uğrayan Napolyon'a benzetilmesi oyunun bütünü düşünüldüğünde ne anlama gelir?

Beşinci Tablo'da Dadı, akıl sağlığının yerinde olup olmadığının tespiti için tımarhaneye getirilir. Ancak burada etrafının delilerle çevrili olmasından şikâyet eden Doktor'un kendisi paranoyak özellikler gösterir. Doktor'un, kendisini takip ettiğini sandığı bir akıl hastası olduğunu düşünerek aynadaki görüntüsüne ateş etmesi, ardından beğenmediği halıya ateş ettiğinde Hastabakıcı'nın kendisine ateş edildiğini düşünerek baygınlık geçirmesi vb. kısımlar, oyunda güldürü unsurunu ön plana çıkarmak için halk tiyatrosu geleneklerinden de yararlandığını ortaya koyar. Ancak bunlar salt eğlendirme amacıyla kullanılmaz. Doktor ve Hastabakıcı oyun kişileri üzerinden aslında doğrudan bilimsel düşünce ve akıl itibarsızlaştırılır. Buna karşın Doktor, deli olduğunu iddia eden Dadı'ya sorduğu; ancak Hastabakıcı'nın cevapladığı, yine gülme unsurunu ön plana çıkaran şu gibi sorular neticesinde Dadı'nın sağlıklı olduğuna kanaat getirir:

***Doktor.** (...) Üçe kadar sayın.*

***Dadı.** Saymayı bilmiyorum.*

***Hastabakıcı.** Bir. İki. Üç.*

***Doktor.** Görüyorsunuz, bir de bilmediğinizi söylüyorsunuz. Turp gibisiniz.*

***Dadı.** Çaresizlik içinde konuşuyorum. Ben saymadım ki, hastabakıcınız saydı.*

***Doktor.** Halihazırda bunu saptamak güç. Beni duyuyor musunuz?*

***Hastabakıcı.** Duyuyorum. Ben dadıyım, her şeyi duymakla yükümlüyüm.”⁷⁰²*

Dadı'nın cezasını çekmeye gönderilmesiyle tablo sona erer ve Altıncı Tablo başlar. Bu, Fyodor ile Hizmetçi'nin cinsel ilişkiye girdiği sahnedir. Yukarıda ele alınan bu olaydan sonra Fyodor, Hizmetçi'nin kendi nişanlısı olmadığını anlayıp onu aşağılayıcı şeyler söyler. Bunun üzerine Hizmetçi'nin, Fyodor'un canını yakmak için Sonya'yı öldürenin, onun nişanlısı Dadı olduğunu söylemesi, Fyodor'un bir anda hayvanlaşmasına sebep olur. Fyodor'un bu habere tepkisi önce vıraklamak, ardından

⁷⁰² A.e., s. 231.

miyavlamak ve sonra ötmek olur. Bu, Doktor'un aynadaki görüntüsüne yabancılaşması gibi, bariz bir yabancılaşmadır. Böylece Hizmetçi, az evvel tarafından aşağılandığı Fyodor'u sözüyle alt eder ve ona, acısını dindirmek için eğitim almasını önerecek pozisyona yükselir. Fyodor eğitim almaya karar verir, Latince öğretmeni olacaktır. Latince öğretmeni olma motifi, bir kez daha üniter dil-iktidar ilişkisine gönderme yapar.

Üçüncü Perde ve Yedinci Tablo, Köpek Vera'nın Sonya'nın tabutunun etrafında dolaşarak ona ağıt yakmasıyla başlar. Tüm oyun kişileri arasında bir tek o, Sonya'nın ölümüne gerçekten üzülyormuş gibidir. Dini göndermeleriyle şiir biçimindeki konuşması, bir ilahi gibi görünür. Üstelik konuşmasının bir yerinde *"Papaz, ayine hizmet edecek burada."*⁷⁰³ diyerek bunun tek kişilik bir tören olabileceğini anırtır. Öyleyse incelememizin başındaki tespitimiz doğru kabul edilebilir. Oyunun tersyüz edilmiş dünyasında, adı inanç, iman anlamına gelen Köpek Vera'nın bir papazı, bir din insanını mı temsil etmesi pekâlâ mümkündür.

Sahneye bir yaşındaki erkek çocuk Petya Perov'un gelmesiyle ayin biter. Petya bir kez daha kendine gönderme yapan şu açıklamalarda bulunur:

"Petya Perov. Ben en küçüğüm, herkesten önce uyanırım. (...)

Köpek Vera. Salon ne kadar da soğuk. Ne dediniz Petya?

*Petya Perov (1 yaşında erkek çocuk). Ne diyebilirim ki? Ancak bir şeyi haber verebilirim."*⁷⁰⁴

Burada ilk repliği rol kişisi olarak varlığına işaret ederken son repliği yanılsamacı tiyatro anlayışına göre bir oyun kişisi olarak yapabileceklerinin sınırını belirler. Eski tiyatro anlayışında bir karakter sahneye durduk yere girmez. Ya bir şey yapmak ya da bir haber vermek zorundadır. Öyleyse oyunun yazarı, oyun kişisi olarak Petya'nın sahneye girmesine karar verdiyse ya bir şey olacaktır ya da bir haber verecektir. Ancak şu ana dek görüldüğü üzere bu oyun aslında konvansiyonel tiyatro anlayışının oldukça

⁷⁰³ A.e., s. 235.

⁷⁰⁴ A.e., s. 236.

dışındadır. Ne lineer olay örgüsü ne üç birlik kuralı ne de tam anlamıyla karakterize edilmiş oyun kişileri vardır karşımızda. Hatta oyun, başından sonuna bu anlayışı kırmak üzerine kuruludur. Öyleyse burada dikkat çekilmek istenenin, mimetik tiyatro anlayışından ziyade, oyun yazarının pozisyonu olduğu söylenebilir. Peki kendine işaret ederek kendi otoritesini bizzat açık eden yazarın, bu yolla seyirciler tarafından yaratılan yazar imgesinden sıyrılması mümkün müdür?

Bahtin'e göre yazar her sanat eserinde bulunmakla birlikte, eserine bizzat dahil olamaz; esere dahil olan yazar imgesidir:

“Yazarı her sanat eserinde buluruz (algılar, anlar, duyumsar, hissederiz). Örneğin resimde her daim yazarını (sanatçı) duyumsarız, fakat yazarı hiçbir zaman betimlediği imgeler gibi görmeyiz. Her şeyde betimlemenin saf kökeni (betimleyen özne) olarak duyumsarız onu, betimlenen (görünür) imge olarak değil. Otoportrede bile, elbette, betimleyen yazarı değil, sanatçının betimlemesini görürüz. Kısacası, yazarın imgesi contradictio in adjecto'dur.”⁷⁰⁵ Yazarın imgesi denen şey hakikaten eserin diğer imgelerinden farklı, kendine has bir imgedir, ama sonuçta imge'dir ve onu yaratan bir yazarı, kendi yazarı vardır.”⁷⁰⁶

Öyleyse yazar imgesini oluşturan, yazarın yazdığı eserlerdir. Bu imgeyi yaratan odur ama biz de anlama sürecinde (sözcenin anlaşılması yukarıda da belirtildiği gibi en az iki bilinç gerektirir) o imgeyi okuyucu / izleyici olarak kendimize göre yaratırız. Ama bizim yazar imgemiz, ancak bir imge olabilir, gerçek yazardan uzaktır. İşte Vvedenskiy tam bu noktada araya girip zihnimizde canlanan yazar imgesine de müdahalede bulunur. Seyircinin karşısında el sallayarak kendi gerçekliğini ortaya koyar. Böylece aynı anda üç iş birden başılır: Hem mimetik tiyatro anlayışı kırılır hem onun büyük yazarının konumu tartışmaya açılır hem de bu ikisi seyirciye sirayet ettirilerek seyircinin bir oyunda olduğunu unutmaması ve bunlar üzerine düşünmesi, tartışması sağlanır.

Sahne, Petya'nın köpeğin havlamak yerine konuşmasına şaşırmaması üzerine, Köpek Vera'nın hayrete düşmesiyle devam eder. Bunun üzerine Petya'nın söylediği “Kısa

⁷⁰⁵ Bir tür oksimor, niteleyen ile nitelenen arasında anlamsal uyumsuzluk. Çevirmenin notu. Bkz. Bahtin, “Söylem Türleri ve Başka Yazılar”, s. 113.

⁷⁰⁶ A.e.

ömrüm boyunca, kendimi başka bir şeye alıştırmak zorunda kalacağım."⁷⁰⁷ sözü, bebeklik veya çocukluk çağımızda her şeye mümkünmüş gözüyle bakabiliyorken bu yetimizi büyüdükçe yitirdiğimize işaret eder. O halde Petya'nın bu bilgece tavrı, bebek olmasından kaynaklanır. Bebekler veya çocuklar hayata daha algıları açık bir pencereden bakarken insan yaş aldıkça düşünme biçimi sıradanlaşır. Gelgelelim bu bilgece tavır, Köpek Vera'nın, Sonya'nın ölümüne dair bir açıklama istemesiyle kesintiye uğrar. Petya birden çocuklaşarak bebek rolüne bürünür. Tekrar kendisine gönderme yapmasıyla ciddi ton bir kez daha dağıtılır ve yanılısma bir daha kırılır. Sahnenin devamında yanılısma, dil oyunları ile kırılmaya devam eder. Öte yandan hafızanın güvenilmezliği, seksen iki yaşındaki kız çocuk Dunya Şustrova ile Köpek Vera'nın repliklerinde ironi ve gülme aracılığıyla vurgulanır:

"Dunya Şustrova (82 yaşında kız çocuk). (...) Peki ya Sonya, uyuyor mu?

Köpek Vera. Hayır, işiyor."⁷⁰⁸

Sekizinci Tablo, Dadı'nın yargılanma sahnesidir. Ancak sahne, onu yargılayacak iki yargıcın aniden ölmesi üzerine yerini bir diğerrinin almasıyla başlar. Kimseyi şaşırtmayan bu ölümlerden sonra duruşma başlar ama görülen Oslov ile Kozlov'un davasıdır. Oslov ile Kozlov isimleri, Oleynikov'un *Soyadı Değişikliği* adlı 1934 tarihli bir şiirine gönderme yapar. Burada talihsiz bir kişi olan Aleksandr Kozlov'un, talihini döndürmek için Orlov Nikandr ismini alması; ama bu isim değişikliğiyle beraber kendine tümüyle yabancılaşması anlatılır.⁷⁰⁹ Ancak oyunda hikaye bundan oldukça farklıdır. Kozlov ve Oslov isimleri ile keçi (kozyol) ve eşek (osyol) kelimelerinin çoğulları arasında bir tür kelime oyunu kurularak bu hayvanların sahibi olan ikilinin kavgası anlatılır. Ancak tablonun sonunda, bu konuşmanın aslında sadece dikkatleri başka bir yöne çekmek için yapıldığına dair bir yönerge yer alır. Yazarın seyircinin / okuyucunun varsayımlarını yıkmaya devam ettiği bu pasajdan sonra, Dadı'nın suçlu

⁷⁰⁷ Ek-1, s. 237.

⁷⁰⁸ A.e., s. 238.

⁷⁰⁹ Nikolay Oleynikov, "Peremena familiyi", **Vanna Arhimeda**, epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 454-456/741.

olduğuna ve asılarak idam edilmesine kanaat getirilir. Bununla birlikte Dadı'nın adının Adelina Frantsevna Ŗmetterling olduğu öğrenilir. Cermen kökenli bir kelime olan Adelina önemli anlamına gelir. Franstevna açıkça Fransa'yı (veya Fransız, Fransızcayı) çağrıştırır. Ŗmetterling (Schmetterlinge) ise doğrudan Almanca bir kelimedir ve kelebek anlamına gelir. Öyleyse ismi açıksa yabancı ülkelere çağrışım yapan Dadı'nın, Almanca kelebek anlamına gelen bir soyada sahip olması, ömrünün geri kalanının bir kelebeğin ömrü kadar kısa olacağına mı delalet eder? Yoksa oyun boyunca kelebek gibi narin, kırılgan bir hayvanın tam tersi olarak tasvir edilen Dadı'nın caniliği ile II. Dünya Savaşı arifesindeki Almanya'nın faşizmi arasında doğrudan bir koşutluk mu kurulur? Oyundaki tersine çevirme mantığı, sonuncunun daha akla yatkın olduğunu düşündürür; ancak ikisi de olabileceği gibi hiçbirini olmaya da bilir.

Oyunun Dördüncü Perde'si ve son sahnesi, sözde Noel kutlamasına ayrılmıştır. Noel ağacının bulunduğu odanın önünde çocuklar toplanmış, kapının açılmasını bekler. Herkes Noel ağacını göreceği için çok sevinçlidir. Oyun kişilerinin çocuk olmalarına gönderme yapacak şekilde en olağan şeylerin (kız çocuklarının ve kadınların da tuvalete gittiği gibi) bilinmiyormuş gibi yapılmasıyla elde edilen gülme unsuru bu sahnede de mevcudiyetini korur. On yedi yaşındaki kız çocuğu Varya Petrovna tuvalete gitmesi gerektiğini söyleyince, Dadı'dan (başka bir dadıdır bu) seyirciye bir kez daha bunun bir oyun olduğunu hatırlatan ve doğrudan sahnelemeye gönderme yapan şu replikler duyulur:

*“Dadı (Fısıldar). Gidiyormuşsun gibi yap.”*⁷¹⁰

Ardından doğruca natüralist tiyatro anlayışını hedef alan şu replikler gelir:

“Mişa Pestrov (76 yaşında erkek çocuk). Sizinle nereye gidecekti ki.

Kızlar (Koro). Çarın yürüyerek gittiği yere.

(Ağlarlar ve dururlar).

⁷¹⁰ Ek-1, s. 244.

Dadı. Aptallar sizi. Piyano çalmaya gittiğini söyleyecektiniz.

Petya Perov (1 yaşında erkek çocuk). Niye onlara yalan atmayı öğretiyorsun. Ne faydası var böyle bir yalanın. Ne dersiniz deyin, yaşamak aşırı sıkıcı.”⁷¹¹

Bu sözler hem devrim öncesinden itibaren natüralist tiyatro anlayışına karşıt yöntemler geliştirmeye başlayan avangard tiyatro insanları hem de OBERİU tarafından dile getirilen görüşlerin bir tekrarı niteliğindedir. Örneğin Meyerhold’un stilize tiyatrosu, teatrallliği ön plana çıkararak natüralist tiyatronun tam karşısında durur. Bu anlayıştan uzaklaşarak elde etmek istediği, tiyatronun asal bir unsuru olarak seyirciyi, bir oyun izlediğinin bilincinde tutarak yaratıcı sürece dahil etmektir.⁷¹² Yine Tairov natüralist tiyatroyu, tüm çabasına rağmen sahicilikten uzak dekor anlayışı, oyunculuk yaklaşımının kişiyi oyunculuktan uzaklaştırarak eylemin yerini sözle veya öteki ikincil unsurlarla doldurması, bütün bunlara karşın seyirciden tam bir yanılsamaya kapılmasını beklemesi açılarından eleştirir⁷¹³ ve “(...) birbirinden suni bir şekilde ayrılmış olan söz, şarkı söyleme, pandomim, dans ve hatta sirk unsurlarının tümünün aynı temsilde armonik bir şekilde iç içe geçerek tek bir monolitik tiyatro çalışmasının sonucu olarak ortaya çıktığı (...)”⁷¹⁴ sentetik tiyatroyu yaratır. Dolayısıyla hem bu isimler hem de Vvedenskiy için natüralist tiyatro bir yalandan ibarettir. Bu durumda Dadı’nın, bir anda koroya dönüşerek yanlış repliği söyleyen çocukları aşağılaması, bu yanılsamaya dikkat çekme işlevi gören bir tür oyun içinde oyundur. Buna karşın Petya’nın sözleri bu yanılsamacı anlayışı ve onun temel sorununu açığa vuracak cinstendir: Bir sahnelemede hayatın ve varoluşun gerçeklerini gizlemeye ne kadar uğraşırsak uğraşalım bu gerçeklik ayan beyan ortadadır. Yanılsamacı anlayışla tasarlanmış bir oyunu izlerken hayat bize çok başkaymış gibi görünebilir; oysa bu yanılsamadan çıkıldığı an gerçeklerle yüzleşilir ve bu gerçek, hayatın sıkıcı olduğudur. Oyun kişilerinin bu replikleri, oyunda bolca yer alan yanılsamacı tiyatro karşıtı

⁷¹¹ A.e.

⁷¹² Vsevolod Meyerhold, **Tiyatro Üzerine**, Çev. Tuğçe Kanbur, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014, s. 53.

⁷¹³ Aleksandr Yakovleviç Tairov, **Zapiski rejissera, stati, besedy, reči, pisma**, Ed. P. Markov, Der. Y. Golovaşenko, Moskova, Vserossiyskoye teatralnoye obşestvo, 1970, s. 86.

⁷¹⁴ A.e., s. 93.

kırılmaların sebebini doğrudan ortaya koyar. Böylece oyunun doğrudan bu anlayışı yıkmak üzerine kurulu olduğu görüşü doğrulanır.

Oyun çocukların Noel ağacının yer aldığı odaya geçmeleriyle devam eder. Anne Noel şarkısını söyledikten sonra çocuklar sırayla Noel ağacına methiyeler dizer. Bu sırada Sonya'ya üzülen Anne'nin sözleri parçalanmaya başlar:

“Puzıyрева Anne (Şarkı söyler). A o u y e i y a

BGRT”⁷¹⁵

Bunun üzerine yirmi beş yaşındaki erkek çocuk Volodya Komarov, *annesini neşelendirmek için* tabancayla kendini vurur. Anne Puzıyрева'nın *çocuklarının* ölümünden zevk aldığına yorulabilecek bu gelişmeden sonra, bir çocuk (on yedi yaşındaki kız çocuğu Varya Petrovna) hariç herkes teker teker ölmeye başlar. Üstelik olmayacak şekillerde, örneğin oturdukları yerde ölürlər. Dadı, kendisi öldüğü sırada bu ölümlere sebep olarak çocuk hastalıklarını gösterir. Oysa bu saptamanın yanlış olduğu açıkça bellidir. Önce Anne dışarıda güneş olup olmadığını sorar (akşam vaktidir), daha sonra Baba Fyodor'un Latince öğretmeni olduğunu ama bunun kendisini ilgilendirmediğini söyler ve ardından hiçbir şey görmediğini belirterek ölüverir. Bunu Anne'nin ölümü izler. Peki bir an görünüp hemen ardından sönen ışık neyi ifade eder? Baba'nın, Fyodor'un Latince öğretmeni olmasına kayıtsızlığı ve Anne'nin, Fyodor'un istediğini başardığını söylemesi, bu durumla ölümler arasında bir ilişki ima ediyor olabilir mi?

Görüldüğü üzere oyun boyunca bunlara benzer pek çok soru ortaya çıkar. Üstelik bütün sorular açık uçludur, tek bir şekilde cevaplanamaz, her biri pek çok anlama gelebilir. Yine de oyundaki tersine çevirme mantığı da göz önünde bulundurularak alegorik bir okuma yapmak mümkün olabilir.

⁷¹⁵ Ek-1, s. 246.

Bilindiği üzere Dadı'nın asıl görevi çocuklara bakmak, onları korumaktır. Ancak kokarca gibi somurtkan⁷¹⁶ suratıyla Dadı, farklı soyadlara ve yaşlara sahip *kardeşlerine* sataşan *otuz iki yaşındaki* kız çocuğu Sonya'yı, baltasını uzun saplı bir savaş baltası gibi sallayarak⁷¹⁷ tehdit eder. Burada amacı sözde *sükuneti sağlamaktır*. Bunun üzerine sekiz yaşındaki kardeş Nina Serova, Dadı'nın ya deli ya da cani olduğunu söyleyerek neden kendilerine onu tuttuklarını sorgular. Ardından yetmiş altı yaşındaki erkek çocuk Mişa Pestrov, *kardeşlerine* böyle yaparlarsa Noel ağacını görene dek yaşayamayacaklarını hatırlatır. Bunu Sonya'nın Noel ağacı geldiğinde eteğini kaldırıp her şeyi herkese göstereceğini söylemesi üzerine Dadı'nın canavar kesilerek⁷¹⁸ itiraz etmesi ve Sonya ona karşı gelince baltayı kapıp kızın kafasını kesmesi izler.

Olaylara daha geniş bir perspektiften bakarsak, çocuklara sağduyuyla yaklaşmakla yükümlü olan ancak görevini en olmadık şekilde suiistimal eden eli baltalı Dadı, otokrat bir iktidar figürü olarak görünmeye başlar gözümüze. Zira yukarıda da belirttiğimiz gibi Dadı'nın Sonya'yı öldürmesi, onun bakış açısından ahlak dışı bir etkinliği ortadan kaldırmak demektir. Peki Sonya'nın bu toplumsal ahlaki normlar dışında kalan tavrını nasıl yorumlayabiliriz?

Yukarıda kişinin sözcesinin gelecekte de yanıt talep edip yanıt vermeye devam etmesinin koşulunu, Bahtin'in diyaloji kuramı açısından belirtmiştik. Buna göre Sonya'nın öldükten sonra da sesinin yankılanması, onun sözünü bir tür gösterge sistemiyle ilişkilendirebileceğimiz anlamına gelir. Öyleyse Sonya'nın öldürülmesi, SSCB'de pek çok yazarın, şairin ve sanatçının öldürülmesine sebep olan norm dışı bir eser üretmesiyle ilişkilendirilebilir mi? Bu durumda Sonya'nın toplum ahlakını bozduğu iddia edilen tavırları aslında, 1934'te sosyalist gerçekçiliğin resmî ideoloji olarak ilan edildiği Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde ortaya çıkan ve edebiyat ile sanatta uzunca bir süre tekeline koruyan ilkelere karşıt bir pozisyon almaya gönderme yapıyor olabilir mi? Jdanov'un, burjuva edebiyatının ünlülerinin artık

⁷¹⁶ A.e., s. 217.

⁷¹⁷ A.e., s. 218.

⁷¹⁸ A.e., s. 219.

hırsızlardan, ajanlardan, orospulardan ve serserilerden oluştuğunu⁷¹⁹ ileri sürdüğü bu kongre, SSCB’de OBERİU da dahil olmak üzere bütün avangardın kökünün kazınmasına sebep olur. Zira burjuvalıkla suçlananlar yalnız SSCB dışındaki yazarlar değildir, yurt içinde de *devrimci* deneyler yapan bütün edebiyatçılar ve sanatçılar bu suçlamalara mahkûm edilir. Sonya, SSCB’de 1920’lerin ortalarından itibaren ahlaksız burjuvalar olarak nitelenen avangardı temsil ediyorsa onu öldüren Dadı kimdir?

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Sonya’nın öldürülmesi, (Dadı’nın bakış açısından) toplumsal ahlaki normlara karşı gelmesinin sonucudur. Ancak Dadı, bu sözde ahlaksızlığı alt etmek isterken daha büyük bir ahlaksızlık yaparak eli baltalı bir cellada dönüşür. Eli baltalı katil figürü, aklımıza *Yelizaveta Bam*’ın sonundaki kızıl yakalı hamamböceğini getirir. *Yelizaveta Bam*’da hamamböceği şeklinde karşımıza çıkan Stalin, burada Dadı’ya dönüşmüş olabilir mi?

Daha önce de belirttiğimiz gibi Dadı, Hastabakıcılar tarafından Napolyon olarak nitelendirilir. Ardından Dadı’nın ya yabancılığına ya da faşist Almanya’ya gönderme yapacak şekilde Almanca bir soyada sahip olduğu öğrenilir. Üstelik bu soyadın anlamı kelebeğdir. Oyunun tersine mantığı düşünülünce bu isim oldukça manalı hale gelir. Zira Dadı, somurtkan suratı ve otoriter sesiyle daha en baştan kelebeğin tam tersidir. Buradan yola çıkılarak Dadı’nın Napolyon diye nitelenmesi, Stalin’in eski kültürü yok etmek üzere tüm alanları işgal etmesiyle açıklanabilir. Dadı’nın Alman asıllı olması ise Stalin’in doğrudan Hitler’le özdeşleştirilmiş olabileceğini ortaya koyar.

Dadı’yı Stalin olarak ele almanın avantajlarına göz atacak olursak; böyle bir okuma, oyun kişilerinin (çocukların) niye başka başka soyadlara sahip olduklarını açıklayabilir: Farklı soyadlara sahip kişiler, kardeşler değil yoldaşlardır. Bu durumda yaşlarına rağmen niye çocuk olarak nitelendirildikleri de açığa çıkar: Son kerte de hepsi Dadı’nın, yani Stalin’in otoriter sözüne tabidirler. Onun görüşlerine zıt en ufak bir söz, öldürülme tehdidine (belki tutuklanmaya) sebep olurken ona karşı en ufak bir tavır, doğrudan öldürülmekle sonuçlanır. Bu okumayı kabul edersek, diğer çocukların önsemeleri de ilginç bir boyut kazanır. Gerçeklik düzleminde niye bize bu canı Dadı’yı

⁷¹⁹ Jdanov, a.g.e., s. 16.

tuttular sorusu, Stalin gibi bir caniyi başımıza kim, niye getirdi sorusuyla eşdeğerdir. Peki bu durumda canı Dadı'yı tutanlar; yani Anne ve Baba kimdir?

Çocukların Anne ve Baba'dan farklı soyadlar taşımaları, bunun gerçek bir aile olmadığını gösterir. Bu yüzden Anne ve Baba da aslında gerçek ebeveynleri değil; *onların iyiliği için onların adına karar veren* kişilerdir. Bu açıdan düşünülünce Anne ve Baba'nın kim olduğunu tayin etmek çok zor olmaz.

Lenin gizli vasiyetinde Parti'yi, o sıralar Parti Genel Sekreteri olan Stalin'i, elinde sınırsız yetki topladığı ve fazla kaba olduğu gerekçesiyle görevden uzaklaştırmaları ve yerine, yoldaşlara karşı daha hoşgörülü, daha vefalı, daha nazik, daha düşünceli, daha az kaprisli birinin getirilmesi gerektiği yönünde uyarır.⁷²⁰ Ancak birçok cephede birden savaşan Parti liderleri, tepede bir bölünme riskini göze alamaz ve vasiyet gerçekleştirilmez.⁷²¹ Bu durumda, Stalin'i seçen Parti olduğuna göre, çocuklarla farklı soyadlara sahip olan ve onların ölümüne belli bir dereceye kadar üzülen Anne ve Baba, Parti liderlerini temsil ediyor olabilir. Eğer öyleyse, Anne ve Baba'nın yas tutuyor görünmelerine rağmen samimiyetsiz tavırları, bu işte payları olmasıyla açıklanır.

Diğer önseme, çocuklar böyle davranmaya devam ederse Noel'i görene kadar yaşayamayacakları yönündedir. Bu önsemenin gerçeklik düzlemindeki karşılığı hemen hemen aynı kalır: Sesiniz çıkmaya devam ederse öldürüleceksiniz. Bu, aynı durumun daha önce de yaşandığını anıstırır. Zira İkinci Tablo'da Fyodor'un Dadı'dan bahsettiği şu satırlar, onun gelecekte herhangi bir *çocuğu* öldürebilecek kadar sinirli olduğunun halihazırda bilindiğine ve bunun kanıksandığına işaret eder: *"Sadece çok sinirlidir, benim nişanlım yani. Ne yaparsın, iş ağır. Aile büyük. Çocuk desen yığınla. Elden ne gelir?"*⁷²² Okumamız açısından bu satırlar, Lenin'in vasiyetiyle birlikte düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelir.

Bu okuma, olay örgüsü Puzyrev ailesi etrafında şekillenirken neden oyunun başlığında İvanovlar adının kullanıldığına dair -kesinliği doğrulanamayacak- bir açıklama dahi sunabilir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Puzyrev isminin kökü puzır,

⁷²⁰ Faulkner, **a.g.e.**, s. 236.

⁷²¹ **A.e.**

⁷²² Ek-1, s. 222.

köpük, kabarcık anlamına gelir. Buna karşın *İvan* ismi, İsa'nın on iki havarisinden biri olan Yuhanna'nın Rus versiyonudur ve Rusya'nın dini kültürüne doğrudan gönderme yapan oldukça yaygın bir isimdir. Dolayısıyla Puzıyrevleri iktidar paydaşı Komünist Parti temsilcileri olarak ele alabilirsek İvanovlar ismi, henüz dini köklerinden kopmamış eski Rusya kabul edilebilir. Bu durumda Puzıyrev isminin anlamı ve oyunun sonunda sözde ailenin aniden ölmesi, oyunda hayvanların ağzından dile getirilen her şeyin devinim halinde olduğu düşüncesi ile birleşip bu iktidarın da geçici olduğuna gönderme yapıyor olabilir. Olası bir diğer yorum, çocuklar, yani SSCB halkı abuk sabuk sebepler gösterilip (çocuk hastalıkları gibi) olmadık şekillerde ölürken (Sonya'dan sonra ölen ilk çocuğun, *Anne'yi eğlendirmek için* intihar etmesi bu açıdan oldukça ilginçtir.) Parti temsilcilerinin de hayatta kalamayacağıdır. Ancak bu, elbette birileri ölürken yenilerinin (Fyodor gibi) gelmesini engellemez. Oyundan bağımsız bir şekilde belirtmek gerekirse, tarihsel düzlemde bir noktadan sonra sıra sahiden Parti yetkililerine de gelir.

Peki, şu ana kadarki yorumlarımız doğru kabul edilebilirse, oyunun sonunda Dadı'nın yargılanıp idama mahkûm edilmesi nasıl açıklanır? Okumamız açısından bu öncelikle, oyun ile gerçeklik arasında tam bir özdeşleştirme kurmaktan kaçınma eğilimi olarak değerlendirilebilir. Zaten Stalin'in bir dadı (kadın) olarak tasvir edilmesinden başlanarak oyundaki tersine çevirmelerin tamamı bu özdeşleştirmeden kaçınmak için bilhassa tercih edilir. Öte yandan oyunun sonunda Dadı'nın yargılanması, Stalin'in de günün birinde yaptıklarının cezasını çekeceğine dair umudu dile getiriyor olabilir. (Belki de Puzıyrevlerinkine benzer, manevi türden bir cezadır bu; zira Anne Puzıyрева'nın ölmeden hemen önce gördüğü güneş veya ışık, İsa'nın simgelerinden biridir.) Tarihsel olarak böyle bir yargılama gerçekleşmez; ancak Sovyet tarihinin ilerleyen dönemlerinde Stalin dönemi yapılanların vahşiliği belgelerle sabitlenir ve kabul edilir. Dolayısıyla yazarın umudu, bir mahkeme salonunda karşılık bulamasa bile uzak bir gelecekte karşılık bulur. Bu yüzden oyunun sonunda Dadı'nın idama mahkûm edilişi, yalnızca ütöpik bir umudu dile getirmez; Stalin dönemi yapılan adaletsizliklerin sonunda devlet kurumlarınca da onaylanmasına işaret eder ve bu anlamda bir tür öngörü olarak değerlendirilebilir.

Böyle bir okumanın son avantajı, incelememizin başında oyunun bütününe hâkim olduğunu belirttiğimiz tersine çevirme mantığını somut bir gerçekliğe oturtması ve yazarın oyununu geçmiş bir tarihe aktarmasını gerekçelendirmesidir. Böylece yazar, 1898’de yaşayan bir sözde burjuva ailesinin yozlaşması üzerinden hem iktidarın hem de toplumun yoğun bir eleştirisini yapabilir. Bu durumda oyunun yüzey olay örgüsünde bu burjuva aileye ve burjuva devlet kurumlarına mal edilen yozlaşma, aslında gününün iktidarıyla, devlet kurumlarıyla, bürokrasiyle hesaplaşmaya dönüşür. Böylece bir cinayet vakası üzerinden bütün bir toplumun panoramik görüntüsü sunulur.

Sonuç olarak Vvedenskiy’nin tersine dünyasında bütün bunlar mümkün görünür. Ancak yaptığımız önünde sonunda bir niyet okuma girişimidir ve bu sebeple belki de aşırı bir okuma olarak değerlendirilebilir. Yine de yazarın son perdenin başındaki şu yönergesi, bütün bu ölümlerin boş yere anlatılmadığını haykırmak ister gibidir; ancak elbette basit bir tersinlemeyle:

“Bundan önceki bütün tablolar gibi Dokuzuncu Tablo da benim doğumumdan altı yıl önce veya bundan kırk yıl önce gerçekleşen olayları tasvir etmektedir. Bu en azı. Öyleyse neden biri öldürüldü diye üzülp yas turalım? Hiçbirini tanı mıyorduk, yine de hepsi öldü. (...)”⁷²³

Vvedenskiy’nin sözcesini, seyirci ve okuyucuyla beraber gelecekteki potansiyel seyircilerin / okuyucuların yanıtlarını da göz önünde bulundurarak inşa ettiği düşünülünce bu sözler daha derin bir anlam kazanır.

⁷²³ A.e., s. 243.

SONUÇ

Absürd tiyatro, varoluşun anlamsız olduğu düşüncesini, kullandığı çok farklı ifade araçları vasıtasıyla konvansiyonel dramatik yapıya aykırı bir şekilde ortaya koyan bir tiyatro akımıdır. Terimi çağdaş tiyatroya kazandıran Martin Esslin, II. Dünya Savaşı'nı absürd tiyatronun ortaya çıkmasında itici güç olarak görür ve absürd tiyatro yazını II. Dünya Savaşı sonrasına tarihler. Buna karşın 1927'nin sonunda SSCB'de ortaya çıkan edebiyat-sanat topluluğu OBERİU'nun (Gerçek Sanat Birliği) çalışmaları, yazıldıkları günden itibaren saçma ile kurdukları bağ sebebiyle absürd yazınla ilişkilendirilir. Öyle ki 1927'nin sonunda Daniil Harms tarafından yazılan *Yelizaveta Bam* ile 1938'de Aleksandr Vvedenskiy tarafından yazılan *İvanovların Noel Ağacı* oyunları, bu isimler 1940'ların başında hayata veda etseler ve uzunca bir süre yalnızca çocuk edebiyatı yazarları olarak bilinseler de absürd tiyatro eserleri olarak değerlendirilmeye başlanır. Bunda, Harms ile Vvedenskiy'nin hayat görüşleri kadar, bu eserlerin klasik konvansiyonel tiyatro anlayışına aykırı özellikler göstermesinin payı büyüktür.

1960'lardan itibaren oyunların bu özelliklerinden yola çıkan çok sayıda araştırmacı, *Yelizaveta Bam* ve *İvanovların Noel Ağacı* oyunlarını absürd tiyatro kategorisinde ele alır. Ancak II. Dünya Savaşı'ndan önce SSCB'de ortaya çıkan bir tiyatro pratiğini, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da ortaya çıkan bir tiyatro pratiğinin kriterlerine göre değerlendirmek, oyunlara özgünlüğünü veren toplumsal-politik koşulların gözden kaçırılması tehlikesini taşıyarak oyunlardaki bazı göstergelerin yanlış veya eksik yorumlamasına ve bu tiyatro metinlerinin özgün anlamsal değerlerini kaybetmesine neden olabilir. Buradan yola çıkarak biz, günümüzde pek çok kişi tarafından absürd tiyatro eserleri olarak değerlendirilen *Yelizaveta Bam* ve *İvanovların Noel Ağacı* oyunlarını, ortaya çıktıkları dönemin koşulları çerçevesinde incelemeye geçmeden önce, çalışmamızın Birinci Bölüm'ünü Martin Esslin'in absürd tiyatro kuramına ayırdık. Bu bölümde absürd tiyatronun doğmasına neden olan tarihsel olaylara yer verdikten sonra, 1920'lerin sonlarında bu olaylarla da ilişkili olarak ortaya çıkan varoluşçuluğu Sartre, Heidegger, Kierkegaard gibi varoluşçu düşünürlerin eserlerinden yola çıkarak açıkladıktan sonra, varoluşçu felsefenin tiyatro sahnesindeki

karşılığı konumundaki varoluşçu tiyatroyu, Sartre'ın *Sinekler* oyunu örneği üzerinden ele aldık. Birinci Bölüm'deki incelememiz, absürd tiyatronun, varoluşçu tiyatroyla hemen hemen aynı düşünsel temelleri paylaştığını ortaya koydu. Bununla birlikte absürd tiyatronun, ortak temalar paylaştığı varoluşçu tiyatrodan, varoluşun anlamsızlığını vurgulamak üzere klasik dramatik yapıyı biçimsel olarak bozması ve oyunun sonunda insan varlığını haklı çıkaracak bir önermede bulunmaması bakımlarından ayrıldığını gördük. Ardından absürd tiyatronun olay örgüsü, karakter, çatışma gibi yapısal özelliklerini ele alarak absürd tiyatroyu konvansiyonel tiyatro anlayışından ayıran yönleri belirlemeye çalıştık. Böylece çalışmamızın Üçüncü Bölüm'ünde ele aldığımız *Yelizaveta Bam* ve *İvanovların Noel Ağacı* oyunlarını incelerken absürd tiyatroya gönderme yaptığımız yerlerin anlaşılacağından emin olduktan sonra ilk bölümü sonlandırdık.

Çalışmamızın İkinci Bölüm'ünü üç kısma ayırdık. İlk kısma, Rusya'da I. Petro dönemi başlayan modernleşme hareketiyle birlikte kadim Rus kültürünü simgeleyen Moskova kültürünün karşısına, Batı'yı simgeleyen Peterburg mitinin konulduğunu ve Doğu-Batı eksenindeki bu çatışmanın uzun yıllar devam ettiğini belirterek başladık. 1812 Vatan Savaşı gibi milli duyguların yükselişe geçtiği olaylarla Batılılaşma düşüncesinden kopuşlar yaşandığını; ancak gerek halk isyanları gerekse savaşlardan alınan yenilgilerin, türlü reformlar yapılmasını gerekli kıldığını gösterdik. Buna binaen bir yandan serflikin kaldırılması gibi önemli reformlar yapılırken öte yandan halkın kişilik hakları ile sosyal haklarını güvence altına alacak anayasa talebinin göz ardı edildiğine şahit olduk. Bunun akabinde gizli örgütlerin kurulduğunu, anayasa talebi yerine getirilmedikçe rejim değişikliği arzusunun şiddetlendiğini ve halk hareketlerinin gittikçe radikal bir hale büründüğünü gördük. İkinci Kısım'da, imparatora suikast düzenlemeye varan radikal eylemlerin, halkı özgürleştirmek bir yana, toplum üzerindeki baskıyı iyiden iyiye arttırdığını ve bunun sanatçıların / edebiyatçıların eserlerine, bir tür içe kapanma veya otosansür şeklinde yansıdığını belirttik. Bu gelişmeler neticesinde başlayan Gümüş Çağ'ın, başlangıçta sanatta / edebiyatta gerçekçiliğe bir karşı çıkış olarak kendine yer bulan Rus modernizmiyle el ele yürüdüğünü; ancak zamanla sanatsal çalışmaların da radikal bir yön kazanarak geçmiş sanatı reddetme eğilimi ve sanatı hayatla birleştirme misyonunda buluşan Rus

avangardının yolunu açtığını gördük. İkinci Bölüm'ün son kısmında, Rus avangardının büyük çoğunluğunun 1917 Ekim Devrimi'ni coşkuyla karşıladığını, buna uygun bir şekilde yeni hükümetin avangarda sahip çıktığını; ancak Rus avangardının kısa süren diktatörlüğünün ardından işlerin tersine dönmeye başladığını ortaya koyduk. Bunda 1922'de yürürlüğe giren NEP kadar, edebiyatçılara ve sanatçılara yüklenen sosyalist inşa misyonunun da payı olduğunu; bu misyon doğrultusunda edebiyatçılara ve sanatçılara yönelik baskıların 1920'lerin başından itibaren kendini göstermeye başladığını belirttik. Baskıların yoğunlaşmasında ve kanlı şiddet eylemlerine dönüşmesinde Stalin'in rolünü özellikle vurguladık. Zira bu vurgu, ilki 1927'nin sonunda, Stalin'in bütün karşıt sesleri bastırıp SSCB'de sözü geçen tek isim konumuna yerleştiği, hemen herkesin karşı-devrimcilik suçlamasıyla her an tutuklanma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı bir tarihte; ikincisi 1938'de, tutuklamaların sorgusuz infazlara evrildiği bir dönemde yazılan *Yelizaveta Bam* ve *İvanovların Noel Ağacı* oyunlarını anlamamız açısından hayati önem taşımaktaydı. Ardından Stalin'in, Rus edebiyatına ve sanatına son darbesini, 1934 tarihli Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde indirdiğine değindik. Sosyalist gerçekçiliğin SSCB'deki edebiyat / sanat faaliyetlerinde kullanılacak tek resmî ideoloji ilan edildiği bu kongreyle birlikte, sosyalist inşa amacına hizmet etmeyen hiçbir esere izin verilmeyen yeni bir döneme girildiğini belirterek İkinci Bölüm'ü, Rus avangardını sona erdiren bu gelişmeyle bitirdik.

Tezimizin üçüncü ve son bölümünü, *Yelizaveta Bam* ve *İvanovların Noel Ağacı* oyunlarının yazarları Daniil Harms ve Aleksandr Vvedenskiy'nin de üyesi olduğu OBERİU'ya ayırdık. OBERİU'nun, bir önceki bölümde ele aldığımız Gümüş Çağ ve Rus avangardının son temsilcisi olduğunu vurguladıktan sonra, başlıca OBERİU'cuların hayat öykülerine yer verdik. Bunu yaparken Aleksandr Vvedenskiy, Daniil Harms, Nikolay Zabolotskiy, Igor Bahterev ve Konstantin Vaginov'un eserlerine başvurarak her birinin kişisel sanat anlayışını, bu anlayışın kendine has yönlerini özetlemeye çalıştık. Böylece OBERİU'nun tek bir sanatsal çizgide ilerlemeyen, farklı dinamiklere sahip bir grup olduğunun altını çizdik ve OBERİU'cuların sanat anlayışının gelişmesinde etkili olan kişilere ve akımlara yer vererek onların, kendilerinden önceki edebiyatçılarla / sanatçılarla ilişkilerini

anlamaya çalıştık. Ardından Harms ile Vvedenskiy'nin bir şiir gecesinde tanışmalarına, birlikte akılötesi dil ustası Tufanov ile çalışmalarına ve onun yanından ayrıldıktan sonra Druskin, Lipavskiy, Oleynikov gibi isimlerle birlikte Çinari grubu çatısı altında bir araya geldiklerine tanık olduk. Bu sırada Harms ve Vvedenskiy'nin, Sanat Tarihi Enstitüsü'nün tiyatro bölümünden, sonradan OBERİU'ya dahil olacak Bahterev ve Levin gibi isimlerin kurduğu Radiks Tiyatrosu için *Annem Saatler İçinde* adlı bir oyun yazdıklarını öğrendik. Bir edebiyat ve felsefe grubu olan Çinari'nin gösterilerinin tepki uyandırması ve ekibi büyütme arzuları sebebiyle yeni bir topluluk kurma fikrinin ortaya atıldığına; bu sebeple önce Sol Kanat, ardından Sol Klasikler Akademisi ismini bulduklarına; ancak sonunda OBERİU isminde karar kıldıklarına tanık olduk. OBERİU'nun şiirler okunan, akrobasi gösterileri yapılan, deneysel bir film sunulan ve *Yelizaveta Bam* oyununun sahnelendiği 24 Ocak 1928 tarihli ilk halka açık gösterisi Üç Sol Saat'in, seyirciler tarafından coşkuyla karşılanmakla beraber arzu edilmeyen kimi tepkilere de neden olduğunu; ancak bunun OBERİU'yu yıldırmadığını, topluluğun gösterilerine 1930 yılına kadar devam ettiğini belirttik. Buna karşın grubun, OBERİU bildirgesinde de belirtmekten çekinmediği, tümüyle anlaşılır, tek tip bir sanat anlayışına karşı olduğunu; ancak sosyalist inşa amacıyla hiçbir şekilde uyuşmayan bu tutumun 1931'de Harms'ın, Vvedenskiy'nin, Bahterev'in tutuklanmasıyla sonuçlandığını ve grubun bu tarihte dağıldığını ifade ettik. İlerleyen süreçte büyük çoğunluğu tümüyle çocuk edebiyatına yönelen eski OBERİU'cuların, yetişkinlere yönelik çalışmalarına bireysel olarak ve gizli bir şekilde devam ettiklerini; ancak bunun, 1940'ların başında yeniden tutuklanmalarına engel olmadığını bildirdik. Harms ve Vvedeskiy'nin 1940'ların başında, tutukluluk halleri sürerken vefat ettiklerini, 1930'ların başında tüberkülozdan vefat eden Vladimirov ve Vaginov ile yine 1941'de vefat eden Levin'in dışındaki eski OBERİU'cuların, bir daha anlaşılabilir bir şekilde yazmama pahasına yaşamaya devam ettiklerini belirttik.

Üçüncü Bölüm'ün OBERİU'cuları tanıtmaya ve grubun eserlerinin yazıldığı dönemin toplumsal-politik koşullarını açıklama işlevi gören bu kısımlarından sonra çalışmamıza, bir OBERİU metni olan *Yelizaveta Bam* ve topluluk dağıldıktan yedi yıl sonra yazılmış olduğu için bir OBERİU metni olarak değerlendiremeyeceğimiz *İvanovların Noel Ağacı* oyunlarının incelemeleriyle devam ettik. Oyun

incelemelerimiz, *Yelizaveta Bam*'ın, Rus avangardının fütürizm ve biçimcilik gibi akımlarıyla ortak olan çok sayıda tekniği kullanmakla birlikte, biçimsel açıdan absürd tiyatro eserleriyle örtüşen birtakım özellikler sergilediğine işaret etti. *İvanovların Noel Ağacı*'nın da biçimsel açıdan absürd tiyatro ile pek çok özellik paylaşmakla birlikte, oyunları salt absürd tiyatro kriterleriyle değerlendirmenin, oyunların yeteri kadar kavranmasına mâni olduğu sonucuna vardık. Bu sebeple absürd tiyatronun açıklamakta yetersiz kaldığı noktalarda, Bahtin'in diyaloji kuramına başvurarak oyun kişileri arasındaki diyalojik ilişkileri temel alan bir inceleme yöntemi izledik. Bahtin'in söylem iletişimde her türlü sözce arasındaki anlamsal ilişkiler şeklinde tarif ettiği diyalojik ilişkiler, oyun kişileri arasındaki güç ilişkilerini görünür kılarak oyunların yazıldığı dönemin toplumsal-politik arka planının açığa çıkmasını sağladı. Böylece oyunların, salt biçimsel açıdan değil, içerik açısından da yazıldıkları dönemle hesaplaştıkları; ancak bunu oldukça örtük bir biçimde yaptıkları ortaya çıktı. Oyunları absürd tiyatroyla yakınlaştıran, tam da bu örtük biçimdi. Peki, her ikisi de klasik dramatik yapıya aykırı bir biçimde yapılandırılan iki oyunu, absürd tiyatro ile yakınlaştıran, -Gibian'ın, *Yelizaveta Bam*'dan daha komik ve absürd bulduğunu ifade ettiği *İvanovların Noel Ağacı*'nı değerlendirirken kullandığı *antioyun* terimini her iki oyun için de kullanabilirsek- onları antioyun yapan özellikler nelerdir?

İki eser, klasik olay örgüsünden uzak olay örgüsü tiplerini kullanmaları, arzu-engel-arzu nesnesi temeline oturan klasik karakterizasyon ilkesinden ve çoğunlukla psikolojik niteliklerden yoksun oyun kişileri yaratmaları, eylemden ziyade eylemsizlikle sonuçlanan çatışmalara yer vermeleri, şiir ile düzyazı gibi farklı türleri bir arada kullanmaları, yanılsamacı tiyatro anlayışına karşıt bir biçimde yapılanmaları, seyircinin dikkatini canlı tutacak olaylara ve durumlara yer vermeleri, seyirciyi de oyun ve anlam yaratma sürecine dahil ederek seyirci için daha zorlu bir alımlama deneyimi sunmaları bakımından benzer özellikler taşır. İki oyunda da yaşananların akıl almazlığı, örtük bir şekilde devrim sonrası Sovyet gerçekliğine gönderme yapacak şekilde mantık dışı olay ve durumlarla vurgulanır. Olay örgüsü bir cinayet etrafında şekillenen iki oyunda da ölüm, korku, güvensizlik, yabancılaşma gibi temalar birbirinin içine geçerek işlenir. Bunun yanında zaman sorunsallaştırılarak bildiğimiz

zaman algısının ötesine geçilir. Oyunların düşsel atmosferi biraz da bundan kaynaklanır. Zaman eğilir, bükülür, akar, durur; etrafımızdan kayıp gider adeta.

Her iki oyun da teatral ve edebi geleneklere saldırır. Ancak eleştirilen bunlarla sınırlı değildir. İki oyunda da pozitif bilimlere ve adalet sistemine yoğun eleştiriler getirilirken birinci oyunda, kadın ve erkeklere biçilen toplumsal roller ile kimlikler; ikinci oyunda toplumsal ahlak normları sorunsallaştırılır. Birinci oyunda bu sorgulamalar daha çok gülme faktörü etrafında şekillendirilip daha hafif bir tonda işlenirken ikinci oyunda daha soğuk bir gülümsemeden söz edilebilir ancak. Zira birincide Yelizaveta Bam sonunda yakalansa ve öldürülmek üzere götürülse de Stalinist terör henüz tam anlamıyla Sovyet gerçekliği haline gelmemiştir. Oysa ikinci oyunun yazıldığı tarihte Stalinist terör en şiddetli zamanlarını geçirirken II. Dünya Savaşı da gündeme girmek üzeredir. Dolayısıyla ölüm her günkü bir olay, alelaide bir şey haline gelir. Ölüme kayıtsızlık normalleşir. Bu sebeple Vvedenskiy oyunun son perdesinde, kırk yıl önce ölen insanlar için niye üzülelim diye sorduğunda soğuk bir titreme alır hepimizi. Zira aslında bunca ölümün nasıl olup da normalleştiğini sormakta, bu kayıtsızlığa dikkat çekmektedir. Dışarıdan tam tersi bir görüntü çizmekle birlikte, ikinci oyunun bizi daha fazla rahatsız etmesi bu sebeptendir.

Yukarıda saydığımız klasik konvansiyonel tiyatro geleneğine karşıt neredeyse bütün dışsal özellikler, ilk bölümde ele aldığımız absürd oyunların da özellikleri arasındadır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi *Yelizaveta Bam* ve *İvanovların Noel Ağacı* oyunları, Batı merkezli absürd tiyatro eserlerinden, Avrupa'dan tümüyle farklı toplumsal koşullarda ve tarihlerde yazılmalarıyla ayrılır. Bir eserin anlamı, onun yeşerdiği toplumsal koşullara sıkı sıkıya bağlı olduğuna göre, bu eserleri salt absürd tiyatro terminolojisiyle açıklamaya çalışmak, oyunların halihazırda bilinen bir türün özellikleri çerçevesine sıkıştırılması demektir. Bu sebeple tezimizin başlığında bilinçli olarak Rus absürd tiyatrosu ismiyle ele aldığımız bu tiyatronun kendine has özelliklerini bir kez daha vurgulamak yerinde olacaktır.

İki oyun yazarından birinin 1904'te, diğersinin 1905'te doğduğu dikkate alındığında, Rus absürd tiyatrosunun oluşmasına zemin hazırlayan tarihsel ve toplumsal sürecin, devrim öncesi İmparatorluk Rusyasına hâkim olan baskı ve iç karışıklık dönemiyle

başlayarak II. Dünya Savaşı öncesine kadar uzandığı söylenebilir. Tarihsel açıdan bu süreç, imparatorların keyfi tutumlarına karşı sosyalist örgütlenmenin güç kazandığı, başarısız savaşların, devrim girişimlerinin ve I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle ölümün sıradanlaştığı, burjuvazinin çoğalmasına karşın işçi sınıfının hak arayışının bir devrimle sonuçlandığı, devrimin coşkusuyla kısa süreli de olsa bir özgürlük dönemine girilen; ancak gerek kıtlığın gerekse karşı-devrimci hareketlerin neticesinde özgürlüğün yerini yeni bir tür baskıya bıraktığı, daha sonra Stalin'in başa geçmesiyle baskının bir tür infaz uygulamasına dönüştüğü bir dönemi kapsar. II. Dünya Savaşı öncesinde faşist hareketlerin yükselişe geçmesiyle oluşan yeni bir savaş öngörüsü de bu tiyatronun oluşmasında payı olan unsurlardan biridir. Bu açıdan, *Yelizaveta Bam*'da tutuklanma korkusuyla birleşen ve gülme vasıtasıyla üstesinden gelinmeye çalışılan ölümün, *İvanovların Noel Ağacı*'nda her an her yerde, türlü şekillerde karşımıza çıkabilen, üstelik kayıtsız kalınan alelade bir olaya dönüşmesi dikkat çekicidir. Bu yüzden kan, şiddet ve halk oyunlarını anımsatan komik bir ton, bu kaotik atmosferde aynı anda yer bulabilir.

Alojizm bu noktada önem kazanır. Hem diğer OBERİU üyelerinin eserlerinde hem de bahsi geçen oyunlarda alojizm, salt biçimsel bir tercihten ziyade, temeli SSCB'deki toplumsal olaylara dayanan bütünlüklü bir dünya görüşünün sonucudur. Bunlar doğrudan toplumsal-politik olayların içinden doğduğundan onlardan ayrı düşünülemez. Aslına bakılırsa bir ifade aracı olarak alojizmin kullanımını koşullayan da aynı toplumsal koşullardır. Zira *Yelizaveta Bam*'dan *İvanovların Noel Ağacı*'na otoriterleşen Sovyetler Birliği'nde kişinin kendi bakış açısını ve eleştirisini doğrudan dile getirmesi çok da mümkün görünmez. Bunun için alojizm güzel bir sığınaktır. İsimlerin ve rollerin değişmesi, oyun kişilerinin toplumsal rollerine aykırı hareket etmesi, benzetme ve kişileştirme gibi tekniklerle kişilere, hayvanlara ve eşyalara farklı nitelikler yüklenmesi, tutarsız cümlelere ve dil oyunlarına yer verilmesi bundandır. Bunlar hem kendi dünya görüşünü ortaya koymanın hem de yaşananlara bir şekilde ucu dokunan geleneksel normları yıkmanın yoludur. Geleneksel tiyatro anlayışının, toplumsal ve ahlaki normların, rasyonalist düşüncenin parodileştirilmesi bu yüzdendir.

Oyunların dil ile ilişkisi de bu anlamda Esslin'in tanımladığı şekliyle absürd tiyatrodan kısmen ayrılır. Zira absürd tiyatroda, *Yelizaveta Bam* ve *İvanovların Noel Ağacı* oyunlarındakine benzer bir şekilde otoritenin dil üzerinden görünürlük kazandığı kimi oyunlara rastlansa da genel olarak iletişimin imkansızlığı söz konusu edilirken Sovyetler Birliği'nde özellikle Stalin döneminde düşüncelerini dile getirmek ancak dil yapısını bozmakla mümkün olur. Dolayısıyla *Yelizaveta Bam* ile *İvanovların Noel Ağacı*'ndaki dil oyunları, anlamsal kaymalar vb. iletişimsizliğe delalet ediyorsa bile bu, bir tür güç ilişkisi çerçevesinde anlam kazanır.

Son kertede, *Yelizaveta Bam* ve *İvanovların Noel Ağacı* ile Esslin'in Batı merkezli absürd tiyatro kuramında ele aldığı yazarların eserleri, biçimsel açıdan birbirlerine benzemekle beraber, temelde çok farklı toplumsal-politik arka planlara sahip olmaları sebebiyle birbirinden ayrılır. Basit gibi görünen bu ayrım, çok mühim semantik farklılıklara sebep olurken her bir esere neden kendi çağının ve toplumsal koşullarının perspektifinden bakmamız gerektiğini hatırlatır. Bu noktada, Rus absürd tiyatrosunun özgün yanlarını ortaya koymada, Bahtin'in diyaloji kuramının ve bununla bağlantılı diğer çalışmalarının yeni anlamsal pencereler açtığı belirtilmelidir.

KAYNAKÇA

Akimov, Boris:	Poeziya Cerebryanogo veka: Sbornik , epub, Ed. Boris Akimov, Eskmo, 2007.
Aleksandrov, Anatoliy:	“Evrika oberiutov”, Vanna Arhimedia , epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991.
Alfonsov, V. N.; Krasitskiy, S. R.:	Poeziya Russkaya Futurizma , Ed. V. N. Sajin, Sankt-Peterburg, Akademiçeskiy proyekt, 2001.
Altınyıldız Artun, Nur; Artun, Ali:	Dada Kılavuz: 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris , Ed. Nur Altınyıldız Artun, Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
Altman, Natan:	“Futurism and Proletarian Art: 1918”, Russian Art of the Avant-Garde , Ed. John E. Bowl, New York, The Viking Press, 1976, s. 161-164.
Anemone, Anthony:	“The Anti-World of Daniil Kharmis: On the Significance of the Absurd”, Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials , Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 71-96.
Anemone, Anthony; Scotto, Peter:	“Introduction”, I am a Phenomenon Quite Out of the Ordinary: The Notebooks, Diaries, and Letters of Daniil Kharmis , Çev. ve Der. Anthony Anemone, Peter Scotto, Boston, Academic Studies Press, 2023, s. 9-43.

Arıcı, Oğuz:	Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş , İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2020.
Artaud, Antonin, v.d.:	“Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi”, Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş , Çev. Ufuk Kılıç, Der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 225-226.
Artun, Ali:	Sanatın İktidarı:1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik , 2. bsk., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
Aydemir, Bünyamin:	“Absürd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri”, Sanat Dergisi , C.0, No:4, 2010, (Çevrimiçi) https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2592/33346 , 8 Mayıs 2021, s. 11-29.
Bahterev, İgor:	“Kogda mıy bılyi molodıymi: Hevıydumannıy rasskaz”, Vospominaniya o N. Zabolotskom , Der. Ye. V. Zabolotskaya, A. V. Makedonov, N. N. Zabolotskiy, 2. bsk., Moskova, Sovetskiy Pisatel, 1984, s. 57-100.
Bahterev, İgor:	“Sluçay v ‘Krivom jeludke’”, Vanna Arhimedia , epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 633-634/741.
Bahtin, Mihail Mihailoviç:	Bir Eylem Felsefesine Doğru , Çev. Siyaveş Azeri, İstanbul, Avesta, 2001.

Bahtin, Mihail M.:	Dostoyevski Poetikasının Sorunları , Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
Bahtin, Mihail:	Rabelais ve Dünyası , Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
Bahtin, Mihail:	Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler , Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019.
Bahtin, Mihail M.:	Söylem Türleri ve Başka Yazılar , Çev. Okan N. Çiftçi, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
Bahtin, M. M.; Medvedev, P. N.:	The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics , Çev. Albert J. Wehrle, Baltimore ve Londra, The Johns Hopkins University Press, 1978.
Bakhtin, Mikhail:	Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar , Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
Bakhtin, M. M.:	The Dialogic Imagination: Four Essays , Çev. Carly Emerson ve Michael Holquist, Ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
Ball, Hugo:	"Açılış Manifestosu", Dada Kılavuz: 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris , Çev. Nur Altınıyıldız Artun, Ed. Nur Altınıyıldız Artun,

	Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 107-109.
Barkovskaya, N. V.:	Poeziya Serebryanogo Veka: Uçebnoye Posobiye , 3. bsk., Yekaterinburg, Uralskiy Gosudarstvennyy Pedagogičeskiy Universitet, 2010.
Beckett, Samuel:	Godot’yu Beklerken , Çev. Hasan Anamur, İstanbul, Can Yayınları, 1990.
Beckett, Samuel:	Tüm Kısa Oyunları , Çev. Levent Mollamustafaoğlu, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.
Bentham, Jeremy:	The Panopticon Writings , Ed. Miran Bozovic, Londra, Verso, 1995.
Berdyayev, Nikolay Aleksandroviç:	“Glava VI: Russkiy kulturniy renessans naçala xx. veka. Vstreçi s lyudmi”, Samopoznaniye , epub, Moskova, AST, 2007.
Bezirci, Asım:	“Önsöz”, Varoluşçuluk: Existentialisme , Çev. Asım Bezirci, 8. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1985.
Bogdanov, Aleksandr:	“The Proletarian and Art: 1918”, Russian Art of the Avant-Garde , Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 176-177.
Bowl, John E.:	“Introduction”, Russian Art of the Avant-Garde , Ed. John E. Bowl, New York, The Viking Press, 1976, s. xix-xl.

Brandist, Craig:	Bahtin ve Çevresi: Felsefe, Kültür ve Politika , Çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011.
Breton, Andre:	“Sürrealizm Manifestosu”, Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş , Çev. Kaya Özsezgin, Der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 178-225.
Burckhardt, Jacob:	İtalya’da Rönesans Kültürü I , Çev. Sıtkı Baykal, y.y., Devlet Kitapları, 1974.
Burlyuk, David, v.d.:	Poşçina Obşestvennomu Vkusu , Moskova, G. L. Kuzmina, 1912.
Burlyuk, David, v.d.:	“İdite K Çortu”, Futuristiy: Rıykayuşiş Parnas , Sankt-Peterburg, Juravl, 1914.
Camus, Albert:	Caligula , Çev. Abdullah Rıza Ergüven, İstanbul, Berfin Yayınları, 1993.
Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks):	“Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations”, Russian Art of the Avant-Garde , Ed. John E. Bowl, New York, The Viking Press, 1976, s. 288-290.
Cevizci, Ahmet:	Felsefe Sözlüğü , 3. bs., İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999.
Çamurdan, Esen:	Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji , 2. bsk., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011.
Demirkol, Vedat:	Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm , İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2008.

Dıynnik, V.:	“Akmeistıy”, Bolşaya Sovetskaya Entsiklopediya: Tom 1-y A-Akolla , Ed. O. Yu. Şmidt, Moskova, Aktsionernoye Obşestvo Sovetskaya Entsiklopediya, 1926.
Dmitrenko, A.; Sajin, V.:	“Kratkaya istoriya Çinarey”, Sboriše družey, ostavlennıy sudboyu: Çinari v tekstax, dokumentax i issledovaniyah , Der. V. N. Sajin, Ed. Yu. A. Mihaylov, 2 c., Moskova, Lodomir, 2000, C. I, s. 5-45.
Druskin, İakov:	“On Daniil Kharms”, Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials , Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 22-32.
Druskin, Ya. S.:	“Kommunikativnost v stihah i proze Aleksandra Vvedenskogo”, Vsyö: A. Vvedenskiy , Der. A. Gerasimova, Moskova, OGI, 2013, s. 360-384.
Druskin, Ya.:	“Çinari: Avto-ritet bessmyslitsıy”, Sboriše družey, ostavlennıy sudboyu: Çinari v tekstax, dokumentax i issledovaniyah , Der. V. N. Sajin, Ed. Yu. A. Mihaylov, 2 c., Moskova, Lodomir, 2000, C. I, s. 46-64.
Druskin, Ya. S.:	“Çinari”, Vsyö: A. Vvedenskiy , Der. A. Gerasimova, Moskova, OGI, 2013, s. 346-359.
Dvinyatina, T. M.; Krusanov, A. V.:	“K istoriyi Levogo flanga: Leningradskogo otdeleniya Soyuza poetov”, Russkaya literatura: İstoriko-literaturnıy jurnal , Ed.

	N. N. Skatov, No: 4, Sankt-Peterburg, Nauka, 2008, s. 149-207.
Eichenbaum, Boris:	Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği , Çev. Sedat Umran, Ankara, Yaba Yayınları, 1994.
Etkind, Y. G.:	Yedinstvo Serebryanogo Veka , y.y., CPB, 1997.
Erhat, Azra:	Mitoloji Sözlüğü , epub, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.
Erlem, V. İ.:	“Jizn i poeziya Konstantina Vaginova”, Avangard i Okrestnosti , Ed. T. L. Nikolskaya, Sankt-Peterburg, İzdatelstvo İvana Limbaha, 2002, s. 181-214.
Esslin, Martin:	Absürd Tiyatro , Çev. Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999.
Faulkner, Neil:	Halkların Rus Devrimi Tarihi , Çev. Tuncel Öncel, İstanbul, Yordam Kitap, 2017.
Figes, Orlando:	Karanlıkta Fısıldaşanlar: Stalin Rusya’sında Özel Yaşam , Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.
Figes, Orlando:	Nataşa’nın Dansı: Rusya’nın Kültürel Tarihi , Çev. Figen Dereli, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2009.
The First Section of the Charter of the Union of Soviet Writers of the U.S.S.R	“From the First Section of the Charter of the Union of Soviet Writers of the U.S.S.R”, Russian Art of the Avant-Garde , Ed. John E.

	Bowlit, New York, The Viking Press, 1976, s. 296-297.
Genet, Jean:	Balkon , Çev. Uğur Ün, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1990.
Genet, Jean:	Paravanlar , Çev. Sösi Dolanoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.
Gerasimova, A.:	“Ob Aleksandre Vvedenskom”, Vsyo: A. Vvedenskiy , Der. A. Gerasimova, Moskova, OGI, 2013, s. 7-25.
Gerasimov, Y. K.; Lotman, L. M.; Priyma, F. Y.:	İstoriya Russkoy Dramaturgiyi XVIII: Pervaya Polovina XIX Beka , Leningrad, NAUKA Leningradskoye Otdeleniye, 1982.
Gibian, Georg:	“Introduction: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky”, Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery , Çev. ve Ed. George Gibian, Ithaca ve Londra, Cornell University Press, 1971, s. 1-39.
Gibian, Georg:	“Preface”, Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery , Çev. ve Ed. George Gibian, Ithaca ve Londra, Cornell University Press, 1971, s. VII-IX.
Gorki, Maksim:	Edebiyat Yaşamım , Çev. Şemsa Yeğın, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 1989.
Graves, Robert:	Yunan Mitleri: Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler , Çev. Uğur Akpur, 2. bsk, İstanbul, Say Yayınları, 2010.

Gray, Camilla:	The Russian Experiment in Art: 1863-1922 , Ed. Marian Burleigh-Motley, Londra, Thames & Hudson World of Art, 1986.
Grigoryev, A. L.; Muratova, K. D.:	“Glava dvadtsat vtoraya: Futurizm”, İstoriya russkoy literaturıy tom 4-y: Literatura kontsa XIX-naçala XX veka (1881-1917) , Ed. K. D. Muratova, Leningrad, Nauka, 1983, s. 712-737.
Gumilyov, Nikolay:	“Nasledie Simvolizma i Akmeizm”, y.y., Apollon 1 , 1913, s. 42-45.
Gündoğdu, Hakan:	“Varoluşçu Felsefedeki Bazı Ortak Özellikler”, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi , C. VII, No:4, Ağustos 2007, s. 95-132.
Harms, Daniil:	Bugün Hiçbir Şey Yazmadım , Çev. Erdem Erinç, İstanbul, Everest Yayınları, 2018.
Harms, Daniil:	“Yelizaveta Bam: A Dramatic Work. A new translation from the definitive text by Neil Cornwell”, Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials , Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 220-241.
Harms, Daniil:	“1926: From Notebook 38”, I am a Phenomenon Quite Out of the Ordinary: The Notebooks, Diaries, and Letters of Daniil Kharms , Çev. ve Der. Anthony Anemone, Peter Scotto, Boston, Academic Studies Press, 2023, s. 83.

Harms, D. İ., v.d.:	“Deklaratsiya OBERİU”, Vanna Arhimedia , epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991.
Harms, D. İ., v.d.:	“Programma veçera Tri levıyh çasa”, Vanna Arhimedia , epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991.
Harms. Daniil:	“Yelizaveta Bam”, Rasskazy i povesti , http://lib.ru/HARMS/harms.txt , 30.10.2021.
Harms, Daniil:	“Yelizaveta Bam”, Tiyatro Eleştirilenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi , Çev. Esma Armağan Ertuğrul, C.0, No:29, Aralık 2019, s. 129-169.
Heidegger, Martin:	Varlık ve Zaman , Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2004.
Hill, Christopher:	İngiltere’de Devrim Çağı: 1603-1714 , Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
Hlebnikov, Velimir:	“Naşa Osnova”, Tvoreniya , Ed. M. Ya. Polyakova, Der. V. P. Grigoryeva, A. Ye. Parnisa, Moskova, Sovetskiy Pisatel, 1986, s. 624-632.
Ionesco, Eugene:	Toplu Oyunları IV , Çev. Lale Arslan, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000.
İvanov, L.:	“Alogizm”, Slovar literaturovedçeskih terminov , Ed. L. İ. Timofeyev, S. V. Turayev, Moskova, Prosveşeniye, 1974.

Jakkar, Jan-Filipp:	Daniil Harms i konets Russkogo Avangarda , Ed. V. N. Sajin, Sankt-Peterburg, Akademiçeskiy proyekt, 1995.
Jakobson, Roman:	“Önsöz”, Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri , Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Der. Tzvetan Todorov, 4. bsk., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 13-16.
Jdanov, A. A.:	Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine , Çev. Fatmagül Berktaş (Baltalı), 2. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, 1996.
Kagan, M. S.:	“Formalizm”, Bolşaya sovetskaya entsiklopediya 27: Ulyanovsk-Frankfort , Ed. Aleksandr Mihayloviç Prohorov, 3. bsk., Moskova, Sovetskaya Entsiklopediya, 1977.
Kasack, Wolfgang:	Leksikon Russkoy Literaturıy XX Veka , Moskova, Rik Kultura, 1996.
Kaufmann, Walter:	Existentialism from Dostoevsky to Sarte , 12. bsk, New York, Meridian Books, 1960.
Kierkegaard, Soren:	Felsefe Parçaları ya da Bir Parça Felsefe , Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Türkiye İş Bankası kültür Yayınları, 2013.
Kierkegaard, Soren:	Kaygı Kavramı , Çev. Türker Armaner, 7. bsm, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
Kobrinskiy, A. A.:	“Glava vtoraya: OBERİU. Tri levıyh çasa”, Daniil Harms , (Çevrimiçi) A.A. Кобринский. «Даниил Хармс» :: Глава вторая. ОБЭРИУ.

	«Три левых часа» (d-harms.ru) , 01 Haziran 2021.
KOMFUT:	“Program Declaration: 1919”, Russian Art of the Avant-Garde , Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 164-166.
Kreyd, V.:	Vospominaniya o Serebryanom Veke , Moskova, Respublika, 1993.
Kruçyonih, Aleksey:	K istorii russkogo futurizma: Vospominaniya i dokumenty , Moskova, Gileya, 2006, s. 301-304.
Kruçyonih, Aleksey; Hlebnikov, Velimir; Guro, Yelena:	“Noviye puti clova”, Troe , Sankt-Peterburg, Juravl, 1913, (Çevrimiçi) https://ruslit.traumlibrary.net/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html , 20 Kasım 2020.
Krusanov, A. V.:	“Hronika jizni i tvorçestva Aleksandra Vvedenskogo”, Vsyo: A. Vvedenskiy , Der. A. Gerasimova, Moskova, OGI, 2013, s. 700-727.
Kurat, Akdes Nimet:	Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917’ye Kadar , 2. bsk., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987.
LEF:	“Comrades, Organizers of Life!: 1923”, Russian Art of the Avant-Garde , Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 199-202.
Lenin, V. İ.:	Sanat ve Edebiyat Üzerine , Ekim Yayınları, Ankara, 1990, s. 320-322.

Lunaçarski, Anatoli:	Devrim ve Sanat , Çev. Süheyla Kaya, Saliha Kaya, İstanbul, İnter Yayınları, 2000.
Lunaçarski, İrina:	“Lunaçarski Üstüne”, Sosyalizm ve Edebiyat , Çev. Asım Bezirci, 3. bs, İstanbul, Evrensel Kültür Kitaplığı, 1998, s. 11-32.
MacIntyre, Alasdair:	Varoluşçuluk , Çev. Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2001.
Makovskiy, Sergey:	Na Parnase Serebryanogo Veka , New York, Orfey, 1986.
	“Malenkiy çelovek”, Literaturniy entsiklopedičeskiy slovar , (Çevrimiçi) Литературный энциклопедический словарь. «МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» (niv.ru) , 20 Nisan 2021.
Malevich, Kazimir:	Nesnesiz Dünya: Süprematizm Manifestosu , Çev. F. Cansu Tapan, İstanbul, Dedalus Kitap, 2013.
Martsaduri, Mario:	“İgor Terentyev: Teatralniy rejissyor”, Sobraniye Soçineniyi , Der. Mario Martsaduri, Tatyana Nikolska, Bologna, S. Francesco, 1988, (Çevrimiçi) Igor Terentyev. Deneme koleksiyonu. Çevrimiçi okuma (traumlibrary.net) , 2 Haziran 2021.
McConnell, Allen:	“The Autocrat and the Open Critic”, Catherine The Great: A Profile , Ed. Marc

	Raeff, Londra, Palgrave Macmillan, 1972, s. 156-178.
Meilakh, Mikhail:	“Kharms's Play Elizaveta Bam”, Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials , Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 200-220.
Meylah, Mihail:	“Çto takoye yest potets?”, Aleksandr İvanoviç Vvedenskiy: Sobraniye soçineniyyi v dvuh tomah, Tom 2 , epub, Moskova, Gileya, 1993.
Merejkovskiy, Dmitriy Sergeyeviç:	O priçinah upadka i o novih teçeniyah sovremennoy Russkoy literaturiy , S. Peterburg, B. M. Volf, 1893.
Meyerhold, Vsevolod:	Tiyatro Üzerine , Çev. Tuğçe Kanbur, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014.
Milner-Gulland, Robin:	“Beyond the Turning-Point: An Afterword”, Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials , Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 243-268.
Milner-Gulland, R.:	“Zabolotsky: Philosopher-Poet”, Soviet Studies , Vol. 22, No. 4 (Apr., 1971), s. 595-608.
Nietzsche, Friedrich:	Böyle Buyurdu Zerdüş , Çev. Lütfi Yarbaş, İzmir, İlya İzmir Yayınevi, 2013.

Nikol'skaia, Tat'iana:	“The Oberiuty and the Theatricalisation of Life”, Daniil Harms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials , Ed. Neil Cornwell, New York, Palgrave Macmillan, 1991, s. 195-200.
Nutku, Özdemir:	Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş , 4. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi., 2001.
Olçay, Türkan:	Rus Edebiyatında Doğalcı Okul , İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2003.
Olçay, Türkan:	“19. Yüzyıl Rus Edebiyatında Romantizm Üzerine”, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi , Atatürk Üniversitesi, C.0, No: 17, 2010, s. 367-381.
Oleynikov, Nikolay:	“Peremena familiyi”, Vanna Arhameda , epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 454-456/741.
	Online Etymology Dictionary , (Çevrimiçi) absurd Origin and meaning of absurd by Online Etymology Dictionary (etymonline.com) , 5 Mayıs 2021.
Osorgina, A. M.:	İstoriya Russkoy Literaturıy: S Drevneyşih Vremen Do Puškina , Paris, YMCA Press, 1955.
Ostashevsky, Eugene:	“Introduction: Alexandr Vvedensky, An Invitation for Us to Think”, Alexandr Vvedensky: An Invitation for Me to Think , epub, Çev. Eugene Ostashevsky, Matvei

	Yankelevich, Ed. Eugene Ostashevsky, New York, New York Review Books, 2013, s. 6-18/115.
Palehova, O.:	“Formalnýy metod”, Leksikon nonklassiki: Hudojestvenno-esteticheskaya kultura XX veka , Ed. V. V. Bıçkov, Moskova, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSPEN), 2003.
Pike, Christopher:	“Introduction”, The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique , Ed. Christopher Pike, Ink Links Ltd., Londra, 1979, s. 1-38.
Pinter, Harold:	Aldatma , Çev. Haluk Bilginer, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2014.
Pinter, Harold:	Ay Işığı , Çev. Filiz Ofloğlu, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008.
Pinter, Harold:	“A Slight Ache”, Harold Pinter: Plays I , Londra, Faber and Faber, 1991.
Pinter, Harold:	Doğum Günü Partisi , Çev. Memet Fuat, İstanbul, De Yayınevi, 1965.
Politburo of the Central Committee of Russian Communist Party (Bolshevik):	“On the Policy of the Party in the Sphere of Artistic Literature”, Decree of the Politburo of the Central Committee of Russian Communist Party (Bolshevik) , (Çevrimiçi) Communist Party Decree on Literature, July 1925 (sovlit.net) , 10 Nisan 2021.

Revzina, O. G.:	“Hauçnaya Jizn: Hronikalniye zametki”, Voprosiy yazıykoznaniya , No:2, Moskova, Nauka, 1971, s. 160-162.
Roberts, J. M.:	Avrupa Tarihi , Çev. Fethi Aytuna, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2015.
Roberts, Graham:	The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU - Fact, Fiction, Metafiction , New York, Cambridge University Press, 2006.
Rozanov, Vasiliy Vasilyeviç:	O pisatelstve i pisatelyah , Ed. A. N. Nikolyukina, Moskova, Pespublika, 1995.
Rudlin, John:	Commedia dell’ Arte: Oyuncular İçin El Kitabı , Çev. Ezgi İpekli, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000.
Sander, Oral:	Siyasi Tarih:1918-1994 , 5. bsk., Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1996.
Sandomirsky, Vera:	“Nikolai Alekseevich Zabolotsky: 1903-1958”, The Russian Review , Vol. 19, No. 3 (Jul., 1960), s. 267-274.
Sapriykina, Ye. Yu.; Markov, V. A.:	“Futurizm”, Bolşaya Sovetskaya Entsiklopediya 28: Frankfurt-Çaga , Ed. Aleksandr Mihayloviç Prohorov, 3. bsk., Moskova, Sovetskaya Entsiklopediya, 1978.
Sartre, Jean-Paul:	Kirli Eller , Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul, Varlık Yayınları, 1965.
Sartre, Jean Paul:	Sinekler , Çev. Tahsin Yücel, Ankara, Kuzey Yayınları, 1985.

Sartre, Jean-Paul:	Şeytan ve Yüce Tanrı , Çev. Eray Canberk, İstanbul, Ataç Kitabevi, 1964.
Sartre, Jean Paul:	Varoluşçuluk: Existentialisme , Çev. Asım Bezirci, 8. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1985.
Şener, Sevda:	Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi , Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006.
Şener, Sevda:	İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı , İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2003.
Shevchenko, Ekaterina S.:	“The Visual Codes of ‘The Ivanovs’ Christmas Party’ Play by Alexander Vvedensky”, Aktualniye problemy filologiyi i pedagogičeskoy lingvistiki , 2019, Samara National Research University, Samara, No: 3, s. 180-187.
Tagızade, Leyla:	“Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı”, Modern Türklük Araştırması Dergisi , Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, C.III, No:4, Aralık 2006, s. 7-24.
Tairov, Aleksandr Yakovleviç:	Zapiski rejissera, stati, besediy, reçi, pisma , Ed. P. Markov, Der. Y. Golovaşenko, Moskova, Vserossiyskoye teatralnoye obşestvo, 1970.
Taner, Haldun; And, Metin; Nutku, Özdemir:	Tiyatro Terimleri Sözlüğü , Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966.

Tatlin, Vladimir:	“The Work Ahead of Us: 1920”, Russian Art of the Avant-Garde , Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 205-206.
	TDK Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü , (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c602cefaf23c3.16920644 , 10 Şubat 2019.
	TDK Büyük Türkçe Sözlük , (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=1126 , 10 Şubat 2019.
	TDK Güncel Türkçe Sözlük , (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c602d3d6f7d24.03144533 , 10 Şubat 2019.
	TDK Türkiye Türkçesi Ağzları Sözlüğü , (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas&kategori1=derlay&kelime1=barbar , 10 Şubat 2019.
Terentyev, İgor:	Sobraniye Soçineniyi , Der. Mario Martsaduri, Tatyana Nikolska, Bologna, S. Francesco, 1988, (Çevrimiçi) Игорь Терентьев. Собрание сочинений. Читать онлайн (traumlibrary.net) , 2 Haziran 2021.

Tolstoy, Lev:	Polnoye Sobraniye Soçineniyi Tom 36: Proizvedeniya 1904-1906 gg. , Ed. V. G. Çertkov, Moskova-Leningrad, Gosudarstvennoye İzdatelstvo Hudojestvennaya Literatura, 1986.
Tomaşevski, Boris:	“Tema Örgüsü”, Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri , Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Der. Tzvetan Todorov, 4. bsk., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 247-287.
Tufanov, A., v.d.:	“Protokolıy zasedaniyi Levogo Flanga: Protokol No:1”, Russkaya literatura: İstoriko-literaturnıy jurnal , Ed. N. N. Skatov, No: 4, Sankt-Peterburg, Nauka, 2008, s. 158-160.
Tzara, Tristan:	“Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu”, Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş , Çev. Kaya Özsezgin, Der. Ali Artun, 4. bsk., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 129-150.
Uzelli, Gönül:	“I. Petro Döneminin Sonuna Kadar Rusya’da Dansın Tarihsel Geçmişi ve Gelişimi”, Sanat Dergisi , Atatürk Üniversitesi Yayınları, C.0, No: 5, 2004, s. 55-65.
Vakar, İ. A.:	“Primitivizm (Neoprimitivizm)”, Entsiklopediya Russkogo Avangarda , (Çevrimiçi)

	http://rusavangard.ru/online/history/primitivizm/ , 17 Şubat 2021.
Vernadsky, George:	Rusya Tarihi , Çev. Doğukan Mızrak, Egemen Ç. Mızrak, 2. bsk., İstanbul, Selenge Yayınları, 2011.
Voloşinov, V. V.:	Marxism and The Philosophy of Language , Çev. Ladislav Matejka, I. R. Titunik, New York ve Londra, Seminar Press, 1973.
Vvedenskiy, Aleksandr:	“Nekotoroye koliçestvo razgovor: 1. Razgovor o sumassëdşem dome”, Vanna Arhimedia , epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 641-642/877.
Vvedenskiy, Aleksandr:	“Priglaşeniye menya podumat”, Vsyoy: A. Vvedenskiy , Der. A. Gerasimova, Moskova, OGİ, 2013, s. 193-195.
Vvedenskiy, Aleksandr:	“Seraya tetrad”, Vsyoy: A. Vvedenskiy , Der. A. Gerasimova, Moskova, OGİ, 2013, s. 170-181.
Vvedenskiy, Aleksandr:	“Yolka u İvanovıyh”, Vanna Arhimedia , epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991.
Westwell, Ian:	I. Dünya Savaşı-Resimli Harp Tarihi , Çev. Oktay Etiman, y.y., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

EKLER

EK-1: İVANOVLARIN NOEL AĞACI-ALEKSANDR VVEDENSKİY⁷²⁴

OYUN KİŞİLERİ

Petya Perov⁷²⁵, 1 yaşında erkek çocuk

Nina Serova, 7 yaşında kız çocuk

Varya Petrova, 17 yaşında kız çocuk

Volodya Komarov⁷²⁶, 25 yaşında erkek çocuk

Sonya⁷²⁷ **Ostrova**⁷²⁸, 32 yaşında kız çocuk

Mişa⁷²⁹ **Pestrov**, 76 yaşında erkek çocuk

Dunya Şustrova, 82 yaşında kız çocuk

Puzıyrev⁷³⁰, Anne

Puzıyrev, Baba

Köpek Vera⁷³¹

Cenazeci

Hizmetçiler, aşçılar, askerler, Latince ve Yunanca öğretmenleri.

Olay, 90'lı yıllarda geçer.

⁷²⁴ Oyun çevrilirken Rusça aslından yararlanılmıştır. Metnin orijinali için bkz. Aleksandr Vvedenskiy, “Yolka u İvanoviç”, **Vanna Arhimeda**, epub, Der. A. A. Aleksandrov, Ed. İ. Stepanov, Leningrad, Hudojestvennaya literatura, 1991, s. 895-951/1157.

⁷²⁵ Pero (Перо): Tüy, kalem, yaprak. (Ç.N.)

⁷²⁶ Komar (Комар): Sivrisinek. (Ç.N.)

⁷²⁷ Sonya (Соня): Uykucu. (Ç.N.)

⁷²⁸ Ostrov (Остров): Ada. (Ç.N.)

⁷²⁹ Mişa (Миша): Sıçan. (Ç.N.)

⁷³⁰ Puzıryok (Пузырёк): Kabarcık, küçük şişe. (Ç.N.)

⁷³¹ Vera (Вера): İnanç, iman. (Ç.N.)

BİRİNCİ PERDE

Birinci Tablo

Birinci Tablo'da bir küvet çizilir. Çocuklar, Noel arifesinde banyo yapmaktadır. Bir de şifonyer bulunur. Kapının sağında aşçılar, tavukları ve yavru domuzları kesmektedirler. Dadılar, dadılar, dadılar çocukları yıkamaktadırlar. Bütün çocuklar, büyükçe bir küvetin içinde oturmaktadırlar, bir yaşındaki erkek çocuk Petya Perov ise kapının hemen karşısında yer alan bir leğende yıkanmaktadır. Kapının solundaki duvarda bir saat asılıdır. Saat akşam 9'u gösterir.

1 Yaşındaki Erkek Çocuk Petya Perov. Noel ağacı olacak mı? Olacak. Ve ansızın olmayacak. Ansızın ölüvereceğim.

Dadı (kokarca gibi somurtkan). Yıkan Petya Perov. Kulaklarını ve boynunu sabunla. Ne de olsa daha konuşmasını bilmiyorsun.

Petya Perov. Düşüncelerimle konuşabilirim. Ağlayabilirim. Gülebilirim. Ne istiyorsun?

Varya Petrova (17 yaşında kız çocuk). Volodya, sırtımı kesele. Tanrı bilir, yosun çıktı sırtımda. Ne düşünüyorsun?

Volodya Komarov (25 yaşında erkek çocuk). Hiçbir şey düşünmüyorum. Karnımı yaktım.

Mişa Pestroy (76 yaşında erkek çocuk). Artık bir leken olacak. Hiçbir şeyin hiçbir zaman çıkaramayacağını bildiğim.

Sonya Ostrova (32 yaşında kız çocuk). Hep yanlış söylüyorsun Mişa. Daha iyisi, göğsümün nasıl olduğuna bak.

Dunya Şustrova (82 yaşında kız çocuk). Yine övünüyorsun. Eskiden kalçanla övünürdün, şimdi göğsünle. Ben Tanrı'dan korkardım.

Sonya Ostrova (32 yaşında kız çocuk. *Kederden, yetişkin bir Malorossiyalı*⁷³² gibi eğilir). Sana küstüm. Aptal, budala, fahişe.

Dadı (Baltayı, uzun saplı bir savaş baltası gibi sallayarak). Sonka, sataşmaya devam edersen anneyle babaya seni baltayla öldüreceğimi söyleyeceğim.

Petya Perov (1 yaşında erkek çocuk). Ve kısa bir an için derinin nasıl parçalandığını ve kanın nasıl fişkırdığını hissedeceksin. Sonrasında ne hissedeceğini bilmiyoruz.

Nina Serova (8 yaşında kız çocuk). Soneçka, bu dadı deli veya cani. Hepsi olabilir. Onu bize almaları neden.

Mişa Pestrov (76 yaşında erkek çocuk.) Çocuklar, kavga etmeyi bırakın. Böyle yaparak Noel ağacını görene dek yaşayamazsın. Ebeveynler şekerleme, mum ve mumları yakmak için kibrit aldılar.

Sonya Ostrova (32 yaşında kız çocuk). Muma ihtiyacım yok. Parmağım var.

Varya Petrova (17 yaşında kız çocuk). Sonya, bu konuda ısrar etme. Israr etme. Daha temiz yıkansan daha iyi.

Volodya Komarov (25 yaşında erkek çocuk). Kızların, erkeklerden daha sık yıkanması gerekir; yoksa iğrenç olurlar. Ben böyle düşünüyorum.

Mişa Pestrov (76 yaşında erkek çocuk). Of, bırakın size kötü şeyler söylesin. Yarın Noel ağacı ve biz, hep beraber çok eğleneceğiz.

Petya Perov (1 yaşında erkek çocuk). Bir tek ben, sırayla tüm misafirlerin elinde, hiçbir şey anlamıyormuş gibi önemli ve aptal bir tavırla oturacağım. Ben ve görünmez Tanrı.

Sonya Ostrova (32 yaşında kız çocuk). Oysa ben, Noel ağacı yanıp da salona girdiğimde, eteğimi kaldıracağım ve herkese, her şeyi göstereceğim.

⁷³² Malorossiya (Малороссия): Çarlık Rusya'sının resmi tutanaklarında ve tarihi kaynaklarında Ukrayna için kullanılan isim. 14. yüzyılda ortaya çıkan terim, 17. yüzyılda Ukrayna'nın Rusya'yla yeniden birleşmesi sonucunda hükümet çevrelerinde resmi bir değer kazandı. Malo: Küçük, az. Rossiya: Rusya. "Malorossiyalı" yerine "Küçük Rusyalı" da kullanılabilir.

Dadı (*Canavar kesilerek*). Hayır, göstermeyeceksin. Ayrıca gösterecek hiçbir şeyin yok. Daha küçüksün.

Sonya Ostrova (*32 yaşında kız çocuk*). Evet, göstereceğim. Yine de bendeki küçük, onu doğru söyledin. Bu daha da iyi. Seninki gibi değil.

Dadı (*Baltayı kapar ve kızın kafasını keser*). Bu ölümü hak ettin.

Çocuklar bağırır: Katil, o bir katil. Bizi kurtarın. Yıkanmayı bırakın.

(*Aşçılar, tavukları ve yavru domuzları kesmeyi bırakırlar. Umutsuz kanlı kafa, gövdeden iki adım ötede, yerde uzanmaktadır. Köpek Vera kapının arkasında ulur. Polis girer.*)

Polis. Ebeveynleriniz nerede hani?

Çocuklar (Koro). Tiyatrodalar.

Polis. Epey oldu mu gideli?

Çocuklar (Koro). Epey oldu ama gitmediler temelli.

Polis. Ne seyrediyorlar ya,

Dram mı bale mi?

Çocuklar (Koro). Bale galiba.

Seviyoruz annemizi.

Polis. Memnun oldum karşılaştığıma

Kültürlü insanlarla.

Çocuklar (Koro). Koturn⁷³³ mu giyersiniz daima?

Polis. Daima. Bir ceset görüyoruz

Ve ayrı bir kafa.

⁷³³ Antik oyunlarda uzaktan da görülebilmek için oyuncuların ayaklarına giydikleri yüksek tabanlı nalın ya da ayakkabı.

Biri amaçsızca yatıyor burada,

Değil kendisi tek parça.

Ne oldu burada?

Çocuklar (Koro). Kız kardeşciğimizi öldürdü

Dadı baltayla.

Polis. Peki katil nerede ya?

Dadı. Karşınızdayım.

Bağlayın beni.

Yatırın beni.

İdam edin beni.

Polis. Ey hizmetkarları, ateşin.

Hizmetkarlar. Biz hüngür hüngür ağlıyoruz,

Yanıyor ateşse.

Dadı (Ağlar). Yargılayın atı,

Acıyın bana.

Polis. Neden yargılamalı bir atı,

Yoksa suçu

Bu kanamada.

Bulamıyoruz ayrıca

Suçlu bir at ortada.

Dadı. Ben deliyim.

Polis. Haydi giyin. Orada inceleyecekler. Muayeneye gireceksin. Şuna kelepçe veya zincir takın.

Bir aşçı. Ellerine de zincir, dadı.

Diğer aşçı. Gaz odası.

Polis. Hey, siz, sessiz olun aşçılar. Haydi gidelim. Hoşça kalın çocuklar.

Kapıya vurulduğu duyulur. Baba Puzıyrev ve anne Puzıyrev a içeri dalar. Kederden çılgına dönmüşlerdir. Korkunç bir şekilde bağırır, havlar ve böğürürler. Kapının sol tarafındaki duvarda asılı olan saat akşam 12'yi gösterir.

Birinci tablonun sonu.

İkinci Tablo

Aynı akşam, orman. Arabalarla taşınsa da çok fazla kar vardır. Onu sahiden de taşırlar. Oduncular ormanda Noel ağacı kesmektedirler. Ertesi gün birçok Rus ve Musevi ailede Noel ağacı olacaktır. Diğer oduncular arasından Fyodor adındaki biri öne çıkar. Bu, cinayet işleyen dadının nişanlısıdır. Peki, bu konuda ne bilmektedir? Henüz hiçbir şey bilmemektedir. Ritmik hareketlerle Puzıyrev ailesinin Noel şenliği için bir Noel ağacı kesmektedir. Bütün vahşi hayvanlar, kendi yuvalarına saklanmışlardır. Oduncular, koro şeklinde bir ilahi söylerler. Kapının solundaki aynı saat, yine akşam 9'u gösterir.

Oduncular. Nasıl da iyidir ormanda,

Parıl parıl parlayan kar.

Tekerleğe et dua,

Ki her şeyden daha yuvarlaktır.

Ağaçlar atların üzerinde

Sessizce yatıyorlar.

Ve üvey evlatlar kızağın içinde

Melek gibi ıgırıyorlar.

Yarın Noel olduğunu bilmek

Ve biz namussuz insanların

Onun şerefine

Yiyip içeceğimizi bolca.

Tanrı, tahtından izliyor bizi

Ve mütevazi bir şekilde gülümseyerek

Yavaşça iç çekiyor, oh,

Sen, benim yetim halkım.

Fyodor (*Düşünceli bir şekilde*). Hayır, size şimdi söyleyeceğim şeyi bilmiyorsunuz. Bir nişanlım var. Puzıyrevlerin geniş ailesinde dadı olarak çalışıyor. Çok güzel bir kadın. Onu çok seviyorum. Şimdiden karı-koca gibi yaşıyoruz.

Oduncular, Fyodor'un anlattıklarıyla ilgilendiklerini gösteren, herkesin nasıl olduğunu bildiği işaretler sergilerler. Burada, oduncuların konuşamadıkları anlaşılır. Az önce şarkı söylemeleriye, hayatta bir hayli bulunan basit bir rastlantıdan ibarettir.

Fyodor. Sadece çok sinirlidir, benim nişanlım yani. Ne yaparsın, iş ağır. Aile büyük. Çocuk desen yığınla. Elden ne gelir?

Bir oduncu. Meyve.

(Konuşmuştur konuşmasına ama söylediği yersizdir. Bu yüzden bu sayılmaz. Arkadaşları da her zaman yersiz şeyler söylerler.)

İkinci oduncu. Sarılık.

Fyodor. Onu aldıktan sonra ne sıkılırım ne de iğrenirim. Çünkü birbirimizi delice seviyoruz. Yakın bir ruhumuz var.

Üçüncü oduncu. Pantolon askısı.

Fyodor. Şimdi bu ağacı alıp gece ona götüreceğim. Çocukları yıkadı, şu an beni bekliyor. Ne yaparsın.

Fyodor ve oduncular kızağa binerler ve ormandan ayrılırlar. Vahşi hayvanlar çıkarlar: Zürafa, muazzam bir hayvandır. Kurt, bir kunduz canavarıdır; Aslan, hükümdardır ve bir Yavru Domuzcuk.

Zürafa. Saatler geçiyor.

Kurt. Bir koyun sürüsü gibi.

Aslan. Bir boğa sürüsü gibi.

Yavru domuzcuk. Bir mersin balığı kıkırdağı gibi.

Zürafa. Yıldızlar parlıyor.

Kurt. Koyunların kanı gibi.

Aslan. Boğaların kanı gibi.

Yavru domuzcuk. Bir süt annenin sütü gibi.

Zürafa. Nehirler akıp gidiyor.

Kurt. Koyunların sözleri gibi.

Aslan. Boğaların sözleri gibi.

Yavru domuzcuk. Bir somon balığı tanrıçası gibi.

Zürafa. Ölümümüz nerede?

Kurt. Koyunların gönüllerinde.

Aslan. Boğaların gönüllerinde.

Yavru domuzcuk. Geniş kaplarda.

Zürafa. Teşekkür ederim. Ders bitti.

Vahşi hayvanlar; Zürafa, muazzam bir hayvandır. Bir kunduz canavarı olan Kurt, hükümdar olan Aslan ve Yavru Domuzcuk, tıpkı hayattaki gibi giderler. Orman yalnız kalır. Kapının solundaki saat gece 12'yi gösterir.

İkinci tablonun sonu.

Üçüncü Tablo

Gece. Bir tabut. Nehrın üzerinde yüzen mumlar. Baba Puzıyrev. Gözlük. Sakal. Salyalar. Gözyaşları. Anne Puzıyeva. Üzerinde bir kadın zırhı vardır. Oldukça güzeldir. Göğüsleri vardır. Sonya Ostrova tabutta sırtüstü yatmaktadır. Çok kan kaybetmiştir. Vücudundan ayrılan kafası, eski bedenine bitişik duran bir yastığın üzerinde durmaktadır. Kapının solundaki duvarda bir saat asılıdır. Saat gece 2'yi gösterir.

Baba Puzıyrev (Ağlar). Kızım, Sonya, nasıl olur ha? Nasıl olur? Daha bu sabah top oynayıp sağ salım oradan oraya koşuşturuyordun.

Anne Puzıyeva. Sonya'cık, Sonya'cık, Sonya'cık, Sonya'cık, Sonya'cık, Sonya'cık, Sonya'cık.

Baba Puzıyrev (Ağlar). Bizi tiyatroya gidip yün göbekli balerinlerden oluşan şu saçma sapan baleyi seyretmeye şeytan sürükledi. Şimdi hatırlıyorum da içlerinden biri sıçrayıp ışık saçarak gülümsedi bana ama ben, sana ihtiyacım olduğunu düşündüm. Ne de olsa çocuklarım var, eşim var, param var. Ve öyle sevindim, öyle sevindim ki. Sonra tiyatrodan çıktık. Arabacıyı çağırdım ve ona dedim ki “Vanya, bizi hemen eve götür. İçimde kötü bir his var.”

Anne Puzıyeva (Esner). Ey zalim Tanrı, zalim Tanrı, neden bizi cezalandırıyorsun.

Baba Puzıyrev (Sümkürür). Biz alev gibiydik, oysa Sen bizi söndürüyorsun.

Anne Puzıyeva (Yüzünü pudralar). Çocuklara bir Noel ağacı ayarlamak istedik.

Baba Puzıyrev (Öper). Ve ayarlayacağız da, ayarlayacağız. Her şeye rağmen.

Anne Puzıyrev (*Soyunur*). Oh, bu bir Noel ağacı olacak. Bütün Noel ağaçlarına köknar.

Baba Puzıyrev (*Hayal gücü alevlenerek*). Sen benim güzelliğimsin, çocuklarsa öyle tatlılar ki.

Anne Puzıyrev (*Kendini ona vererek*). Tanrım, koltuk neden bu kadar gıcırıyor? Ne korkunç şey.

Baba Puzıyrev (*İşini bitirmiş, ağlar*). Tanrım, kızımız öldü ama biz burada vahşi hayvanlar gibiyiz.

Anne Puzıyrev (*Ağlar*). Ölmedi, ölmedi, mesele de bu. Öldürüldü ya.

Elinde, bir yaşındaki Petya Perov'la Dadı girer.

Dadı. Oğlan uyandı. Rahatsız olduğu bir şey var. Yüzünü ekşitiyor. Her şeye tiksiniyor bakıyor.

Anne Puzıyrev. Uyu Petya'cığım, uyu. Gözümüz üzerinde.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Peki ya Sonya, hepten öldü mü?

Baba Puzıyrev (*İç çeker*). Evet, öldü. Evet, öldürüldü. Evet, öldü.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Ben de öyle düşünmüştüm. Peki, Noel ağacı olacak mı?

Anne Puzıyrev. Olacak. Olacak. Siz çocuklar şu an ne yapıyorsunuz?

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Biz çocuklar şu an uyuyoruz. Ben de uykuya dalıyorum. (*Uykuya dalar.*)

Dadı, çocuğu ebeveynlerin yanına getirir, onu istavroz çıkarıp öperler. Dadı, çocuğu götürür.

Baba Puzıyrev (*Eşine*). Şimdilik tabutun yanında yalnız kal. Birazdan dönerim. Gidip Noel ağacını getirmişler mi, bir bakayım. (*Koşarak çıkar. Bir saniye sonra ellerini ovuşturarak döner.*) Aklıma gelmişken, mumları da yerleştirmek lazım; yoksa yüzerek

Leta'ya varacaklar.⁷³⁴ *(Tabutu ve eşini başıyla selamlar ve parmak uçlarına basarak çıkar.)*

Anne Puzyreva *(Yalnız kalır)*. Biliyorsun, Sonya'cığım, ne zaman merdivenden çıksak, üstümden kara bir karga uçardı ve ben ahlaki olarak özleminden kalbim sıkışıyor gibi hissederdim. Ama daireye girdiğimizde ve Uşak Stepan Nikolayeviç “O öldürüldü. O öldürüldü.” dediğinde, kötümser bir sesle feryat etmedim. Öyle fena oldum ki. Öyle fena. Öyle zor.

Sonya Ostrova (eski 32 yaşındaki kız çocuğu), devrilmiş bir demiryolu direği gibi yatmaktadır. Yoksa annesinin söylediklerini duymakta mıdır? Hayır, ne mümkün? O tam anlamıyla ölmüştür. Öldürülmüştür.

Kapı, ardına kadar açılır. Baba Puzyrev girer. Arkasında Fyodor vardır. Onun arkasında oduncular vardır. Noel ağacını getirirler. Hepsi tabutu görüp şapkasını çıkarır. Şapkası olmayan ve bu hususta hiçbir şey anlamayan Noel ağacı dışında.

Baba Puzyrev. Yavaş kardeşlerim, yavaş. Kızım burada, son nefesinde. Gerçi *(Hiçkırır.)* artık son nefesinde bile değil, kafası kesilmiş.

Fyodor. Siz, bize acınızı bildiriyorsunuz. Bizse size neşe getiriyoruz. İşte, Noel ağacını getirdik.

Birinci oduncu. Meyve.

İkinci oduncu. Yunanlara bir bildiri.

Üçüncü oduncu. Biri boğuluyor. Kurtarın.

(Herkes çıkar. Eskiden 32 yaşında bir kız çocuğu olan Sonya Ostrova yalnız kalır. Kafasıyla gövdesi kalır.)

Kafa. Gövde, konuşulanları duydun mu?

Gövde. Hiçbir şey duymadım kafa. Yok ki kulağım. Ama her şeyi bizzat yaşadım.

734 Leta: Antik Yunan'da yeraltı dünyasındaki unutulma nehri. Dolayısıyla burada söylenmek istenen aslında, mumları yerleştirmezlerse unutacaklarıdır. Bu sebeple cümle “Aklıma gelmişken, mumları da yerleştirmek lazım; yoksa unutulup gidecekler.” vb. şekillerde de çevrilebilir.

Üçüncü Tablo 'nun ve Birinci Perde'nin sonu.

Kapının solundaki saat gece 3'ü gösterir.

İKİNCİ PERDE

Dördüncü Tablo

Arazi. Gece. Bir mühür mumu. Polis. Kapının solundaki saat gece 12'yi gösterir. Katip ve Şehir Polisi⁷³⁵ oturmaktadır.

Katip. Bir mühür mumunun göğsü daima sıcaktır. Bir kuş tüyünün gül gibi iki tane kalçası vardır.

Şehir Polisi.

Sıkıldım katip.

Görev başında bütün gün nöbet bekledim.

Dondum. Üşüdüm. Ve her şeyden usandım,

Aylak aylak dolaşan yağmur ve piramitleri

Mısır'ın, Güneşli Mısır'da.

Avut beni.

Katip. Evet polis, görüyorum ki deliye dönmüşsün. Neden avutacaktım seni? Ben senin amiririm.

Şehir Polisi.

Tanrı biliyor ya,

Eczaneler, meyhaneler, genelevler

Deli edecek bir gün beni.

Zehirlenenleri eczaneye götürmektense

Kütüphanede oturmayı tercih ederim,

⁷³⁵ Gorodovoy (городовой): Çarlık Rusya'sında düşük rütbeli bir şehir polisi.

Marks'tan muhtelif pasajlar okumayı,

Ve sabahları krema içmeyi, votka yerine.

Katip. Peki şu sarhoş ne durumda. Yoksa hala sallanıyor mu?

Şehir Polisi.

Sallanıyor şu sarkaç gibi,

Ve Samanyolu sallanıyor onun üzerinde.

Ve sayıları o kadar çok ki deniz işçilerinin

Dışlanan ve serf köylülerin.

(İlçe Polisi⁷³⁶ ve jandarmalar girer.)

İlçe Polisi. Herkes ayağa kalksın. Her şeyi toplayın. Dua edin Tanrı'ya. Bir suçlu getirecekler şimdi buraya.

Askerler, uşaklar, aşçılar ile Latince ve Yunanca öğretmenleri, Sonya Ostrova'yı öldüren Dadi'yı sürüklerler.

İlçe polisi. Bırakın. *(Dadi'ya yönelerek.)* Nezarete gir.

Dadi. Ellerim kan içinde. Dişlerim kan içinde. Tanrı terk etti beni. Ben deliyim. Şu an bir şeyler yapıyor.

İlçe polisi. Kimden bahsediyorsun dadi. Saçmalayayım deme. Bana bir kadeh votka verin. O kim?

Dadi. Kafasını kestiğim Sonya Ostrova. Şu an bir şeyler düşünüyor. Üşüyorum. Başım karnım gibi ağrıyor.

Katip. Oysa daha diri. Oysa daha yüzüne bakılacak gibi. Oysa daha iyi. Oysa daha bir yıldız gibi. Oysa daha sicim gibi. Oysa daha bir ruh gibi.

Şehir polisi *(Dadi'ya).* Tahayyül ediyorum halinizi,

⁷³⁶ Stanovoy Pristav (Становой пристав): Rusya'da 1837'den 1917'ye kadar ilçe teşkilatının karargahında görev yapmış polis memuru.

Bir kızı katlettiniz baltayla

Ruhunuz ıstırap içinde şimdi

Kalemle tasvir edilemeyecek tarzda.

İlçe polisi. Pekâlâ dadı, nasıl hissediyorsunuz kendinizi? Katil olmak güzel mi?

Dadı. Hayır. Ağır.

İlçe polisi. Nasılsa idam edileceksiniz. Tanrı biliyor ya, idam edileceksiniz.

Dadı. Ellerimi vuruyorum. Ayaklarımı vuruyorum. Onun kafası, benim kafamda. Ben Sonya Ostrova, dadı kesti kafamı. Fedya-Fyodor, kurtar beni.

Şehir polisi.

Vaktiyle ayazda nöbet tuttuğumu hatırlıyorum.

İnsanlar ortalıkta dolaşıyordu, hızlı vahşi hayvanlar oradan oraya koşuşturuyordu.

Yunan süvari bulutu caddeden bir gölge gibi hızla geçiyordu.

Yüksek sesli bir düdük çalarak kapıcıları yanıma çağırdım.

Uzun süre ayakta dikildik hepimiz, tekli dürbünlerle seyrettik,

Kulaklarımızı toprağa dayayarak toynak seslerini yakaladık.

Vay halimize ki boşu boşuna atlı kuvvetleri arayıp durduk.

Ardından sessizce ağlayarak evlerimize dağıldık.

İlçe polisi. Neden anlattın bunu? Sana soruyorum. Aptal! Memur. Görevinden bir habersin!

Şehir polisi. Katili iç karartıcı düşüncelerden uzaklaştırmak istemiştım.

Katip. Kapı çalınıyor. Hastabakıcılardır. Hastabakıcılar, bunu sizin tımarhaneye alın.

(Kapı çalınır, hastabakıcılar girer.)

Hastabakıcılar. Kimi almalı? Bu Napolyon'u mu?

Çıkarlar. Kapının solundaki saat gece 4'ü gösterir.

Dördüncü Tablo'nun sonu.

Beşinci Tablo

Tımarhane. Siperin yanında bir doktor durur ve aynaya nişan alır. Etrafta çiçekler, tablolar ve halılar. Kapının solundaki saat gece 4'ü gösterir.

Doktor. Tanrım, ne korkunç. Etrafım kaçıklarla dolu. Beni takip ediyorlar. Uykularımı kemiriyorlar. Beni vurmak istiyorlar. İşte, içlerinden biri sinsice yaklaşmış, bana nişan alıyor. Nişan alıyor ama ateş etmiyor, nişan alıyor ama ateş etmiyor. Ateş etmiyor, ateş etmiyor, ateş etmiyor ama nişan alıyor. Sonunda ben ateş edeceğim.

Ateş eder. Ayna parçalanır. Donuk⁷³⁷ bir hastabakıcı girer.

Hastabakıcı. Kim ateş etti?

Doktor. Bilmem, ayna gibi görünüyor. Kaç kişisiniz?

Hastabakıcı. Epey varız.

Doktor. İyi bari. Ufak tefek ağrım var da biraz. Şurada getirdikleri biri var.

Hastabakıcı. Karakoldan katil dadıyı getirdiler.

Doktor. Kömür kadar siyah mı?

Hastabakıcı. Her şeyi bilmediğimi bilmem biliyor musunuz?

⁷³⁷ Burada donuk olarak çevirdiğimiz kelimenin aslı taştır (каменный). Dolayısıyla donuk yerine taş gibi hareketsiz, sert, katı, cansız vb. sıfatlar da kullanılabilir.

Doktor. Nasıl olur? Bu halı hoşuma gitmedi. *(Halıya ateş eder. Hastabakıcı baygın bir halde yere düşer.)* Siz neden düştünüz? Size ateş etmedim ki, halıya ettim.

Hastabakıcı *(Ayağa kalkarak)*. Bir an halıymışım gibi geldi. Karıştırdım. Bu dadı, deli olduğunu söylüyor.

Doktor. Bunu o söylüyor, biz değil. Boş yere söylemeyeceğiz. Biliyorsunuz, bütün ağaçlarıyla ve yer altı solucanlarıyla ve duyulmamış bulutlarıyla bütün bahçemizi tutuyorum işte burada, işte burada, bunun adı neydi? *(Avucunu gösterir.)*

Hastabakıcı. Üzüm.

Doktor. Hayır.

Hastabakıcı. Duvar.

Doktor. Hayır, avuçlarımda. Haydi şu dadıyı içeri al.

(Dadı girer.)

Dadı. Ben deliyim. Bir çocuğu öldürdüm.

Doktor. Çocukları öldürmek kötüdür. Siz sağlıklısınız.

Dadı. Bilinçli olarak yapmadım. Deliyim ben. İdam edilebilirim.

Doktor. Yüzünüzün rengi yerinde. Üç kadar sayın.

Dadı. Saymayı bilmiyorum.

Hastabakıcı. Bir. İki. Üç.

Doktor. Görüyorsunuz, bir de bilmediğinizi söylüyorsunuz. Turp gibisiniz.

Dadı. Çaresizlik içinde konuşuyorum. Ben saymadım ki, hastabakıcınız saydı.

Doktor. Halihazırda bunu saptamak güç. Beni duyuyor musunuz?

Hastabakıcı. Duyuyorum. Ben dadıyım, her şeyi duymakla yükümlüyüm.

Dadı. Tanrım, hayatım sona eriyor. Yakında idam edileceğim.

Doktor. Onu görün ve iyisi mi bir Noel ağacı getirin. Tanrı biliyor ya, bu daha iyi. Az buçuk daha eğlenceli. Vardiya iyice sıkı. İyi geceler. *(Salondan bir teknenin üzerinde, yaklaşık yarısı ellerinde küreklerle birbirlerini iterek hastalar gelir.)* Günaydın hastalar. Nereye?

Deliler. Mantarların, taneli meyvelerin üzerine.

Doktor. İşte bu.

Hastabakıcı. Ben de sizinle suya girmeliyim.

Doktor. Dadı, ıstırabını çekmeye git. Sen sağlıklısın. Sen, sütü kansın.

Kapının solundaki saat, sabah 6'yı gösterir.

Beşinci Tablo'nun sonu.

Altıncı Tablo

Koridor. Burada kapılar. Orada kapılar ve şurada kapılar. Karanlık. Sonya Ostrova'yı öldüren dadının nişanlısı oduncu Fyodor, bir frak giymiş şekilde, elindeki şekerlemelerle koridorda yürür. Ya şu ya da bu sebeple gözleri bağlıdır. Kapının solundaki saat sabah 5'i gösterir.

Fyodor *(Bir kapıdan girerek).* Uyuyor musun?

Bir hizmetçinin sesi. Uyuyorum ama gir.

Fyodor. Demek yataktasın. Bak, ikram hazırladım.

Hizmetçi. Neredeydin ki?

Fyodor. Hamamdaydım. Kendimi at gibi fırçaladım. Orada şakacıktan gözlerimi bağladılar. Müsaade et de frakımı çıkarayım.

Hizmetçi. Soyun. Üzerime uzan.

Fyodor. Uzanacağım uzanacağım. Acele etme. İkramları ye.

Hizmetçi. Yiyorum. Sen işini hallet. Yarın bir Noel ağacımız olacak.

Fyodor (*Hizmetçi'nin üzerine uzanır*). Biliyorum. Biliyorum.

Hizmetçi. Ayrıca bizim kız öldürüldü.

Fyodor. Biliyorum. Duydum.

Hizmetçi. Artık bir tabutta yatıyor.

Fyodor. Biliyorum. Biliyorum.

Hizmetçi. Anne ağladı, aynı şekilde baba da.

Fyodor (*Hizmetçi'nin üzerinden kalkar*). Sıkıldım senden. Sen benim nişanlım değilsin.

Hizmetçi. Ne olmuş yani.

Fyodor. Bana ruhen yabancısın. Yakında temelli ortadan kaybolacağım.

Hizmetçi. Bana lazımken nereye? Yine de bir daha istiyorsun.

Fyodor. Hayır hayır, müthiş bir özlem duyuyorum. Yakında mutluluk gibi ortadan kaybolacağım.

Hizmetçi. Şu an ne düşünüyorsun?

Fyodor. Düşünüyorum da senden sonra bütün dünya benim için tatsızlaşmaya başladı. Sofra tuzunu ve gökyüzünü ve duvarları ve pencereyi ve gökyüzünü ve ormanı kaybetti. Yakında gece gibi ortadan kaybolacağım.

Hizmetçi. Çok kabasın. Bu yüzden seni cezalandıracağım. Bana bak. Sana tuhaf bir şey söyleyeceğim.

Fyodor. Dene. Bir kurbağası sen.

Hizmetçi. Kızı senin nişanlın öldürdü. Öldürülen kızı gördün mü? Kafasını senin nişanlın kesti.

Fyodor. (*Viraklar.*)

Hizmetçi (*Alaycı bir şekilde gülümseyerek*). Sonya Ostrova adlı kızı biliyor musun? İşte onu, o öldürdü.

Fyodor. (*Miyavlar.*)

Hizmetçi. Ne o, canın mı yandı?

Fyodor. (*Kuş sesiyle öter.*)

Hizmetçi. Sen de onu sevdin işte. İyi de niye? Neden? Herhalde kendine geldin.

Fyodor. Hayır, kendimde değilim.

Hizmetçi. Anlat anlat, ben de inandım.

Fyodor. Çok ciddiylim.

Hizmetçi. Öyleyse git, uyumak istiyorum. Yarın bir Noel ağacı olacak.

Fyodor. Biliyorum. Biliyorum.

Hizmetçi. Yine ne hüküm veriyorsun. Şimdi de benden uzaktasın.

Fyodor. Büyük bir acıyla hüküm veriyorum veriyorsam. Başka ne kalıyor yapacak?

Hizmetçi. Yas tutmak, yas tutmak ve yas tutmak. Gerçi yine de hiçbir şey sana iyi gelmeyecek.

Fyodor. Gerçi yine de hiçbir şey bana iyi gelmeyecek. Haklısın.

Hizmetçi. Ama belki de okumayı⁷³⁸, okumayı, okumayı denersin.

Fyodor. Deneyeceğim. Latince öğreneceğim. Öğretmen olacağım. Elveda.

Hizmetçi. Elveda.

Fyodor ortadan kaybolur. Hizmetçi uyur.

Kapının solundaki saat sabah 6'yı gösterir.

Altıncı Tablo'nun sonu.

⁷³⁸ Öğrenim görmek anlamında.

ÜÇÜNCÜ PERDE

Yedinci Tablo

Bir masa. Masanın üzerinde bir tabut. Tabutun içinde Sonya Ostrova. Sonya Ostrova'da bir kalp. Kalpte pıhtılaşmış kan. Kanda kırmızı ve beyaz bilyeler. Ve tabii ki ceset zehiri⁷³⁹. Herkes, günüün ağardığını anlar. Köpek Vera, kuyruğunu kıstırmış, tabutun etrafında dolaşmaktadır. Kapının solundaki saat sabah 8'i gösterir.

Köpek Vera.

Dolaşıyorum tabutun etrafında.

Gözlerimi dört açıp bakıyorum etrafa.

Bu ölüm bir sınama.

Yoksul, ekmeğe ediyor dua.

Bakır, gökyüzüne ediyor dua.

Papaz, ayine hizmet edecek burada.

Ceset yatıyor uyuşmuş halde.

Jambon için bir dişim var çenemde.

Dulçineya kavuştu hakkın rahmetine.

Her yerde lekeler kanlı.

Nice siyahlar haklı.

⁷³⁹ Трупный яд (трупный яд): Ceset zehri; etkisi, cesetleri açan kişilerin ölümcül hastalıklarına atfedilen varsayımsal bir maddedir. Modern telakkilere göre bu hastalığın sebebi, patajonik mikroorganizmaların bulaşmasıdır.

Hayır, yanıyorsunuz dadı.

Hayat verilir dekorda.

Ölüm verilir gözdağında.

Ne için tahribi ya

En mühim atardamarların

Ve yürekli bakterilerin?

Nedir dadı kıstasın senin?

Fyodor okşayacaktı sağrını⁷⁴⁰

Her daim sabahları

Oysa şimdi bir ceset olacaksın aynı.

(Düşe kalka yürüyerek bir yaşındaki erkek çocuk Petya Perov girer.)

Petya Perov. Ben en küçüğüm, herkesten önce uyanırım. Şimdi hatırladığım kadarıyla bundan iki yıl önce, henüz hiçbir şeyi hatırlamıyordum. Köpeğin, şiir biçiminde bir konuşma yaptığını duyuyorum. Öyle sessizce ağlıyor.

Köpek Vera. Salon ne kadar da soğuk. Ne dediniz Petya?

Petya Perov (1 yaşında erkek çocuk). Ne diyebilirim ki? Ancak bir şeyi haber verebilirim.

Köpek Vera. Uluyorum, uluyorum, uluyorum, uluyorum,

Sonya'yı canlı görmeyi arzuluyorum.

⁷⁴⁰ Krup (круп): At vücudunun, sırtın ortasından kuyruğa kadarki arka kısmı, sağrı. 2. Krup hastalığı.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Alışılmadık biçimde edepsiz bir kızdı. Şimdi ona bakmak bile korkutucu.

Köpek Vera. Sizi hayrete düşürmedi konuşmam, havlamam yerine.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Bu yaşta beni ne hayrete düşürebilir ki? Sakin ol.

Köpek Vera. Bana bir bardak su verin. Bu kadarı bana fazla geldi.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Endişelenme. Kısa ömrüm boyunca, kendimi başka bir şeye alıştırmak zorunda kalacağım.

Köpek Vera. Bu Sonya talihsiz Ostrova ahlaksız biriydi. Yine de benim sahibimdi. Bana her şeyi açıklayın.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Baba. Anne. Dayı. Teyze. Dadı.

Köpek Vera. Neler söylüyorsunuz. Kendinize gelin.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Şu an bir yaşıdayım. Unutmayın. Baba. Anne. Dayı. Teyze. Ateş. Bulut. Elma. Taş. Unutmayın.

Dadının elindeki pantolonun içinde ayrılır.

Köpek Vera (*Hatırlayarak*). Sahiden daha küçük ve genç.

Elleri arkasında Mişa Pestrov ve Dunya Şustrova mırıldanarak girerler.

Mişa Pestrov (*76 yaşında erkek çocuk*). Kutlarım. Bugün Noel. Birazdan bir şapel ağacı⁷⁴¹ olacak.

⁷⁴¹ Burada yolka (ёлка: Noel ağacı) kelimesi yerine kullanılan şyolka (шёлка) kelimesi aslında yarık, gedik, çatlak anlamlarına gelir. Ancak bu cümlede kelimenin anlamı göz ardı edilerek ses benzerliğine dayanan bir kelime oyunu yaratıldığından biz, aslının yerine kullanılan ikinci kelimenin harf sayısına ve baş harfine bağlı kalarak, Türkçe Noel kelimesiyle uyumlu, -el ile biten ve ikinci kelimenin baş harfi olan -ş ile başlayan anlamlı bir sözcük kullanmayı tercih ettik. Bu sebeple küçük kilise anlamına gelen şapel kelimesinin, oyunun aslındaki gibi, metinle anlamsal bir bağı bulunmadığını belirtmek isteriz.

Dunya Şustrova (82 yaşında kız çocuk). Şapel ağacı değil, parsel ağacı⁷⁴². Parsel ağacı değil, Noel ağacı. Peki ya Sonya, uyuyor mu?

Köpek Vera. Hayır, işiyor.

Kapının solundaki saat sabah 9'u gösterir.

Yedinci tablonun sonu.

Sekizinci Tablo

Sekizinci tabloda bir mahkeme betimlenir. Eski zaman yargıçları, peruklu hakimler. Zıplarlar haşereler. Gücünü toplar naftalin. Jandarmalar kabarırlar. Kapının solundaki saat sabah 8'i gösterir.

Yargıç (Geberirken). Noel'i beklemeden öldüm.

(Başka bir yargıç hızla onun yerine geçer.)

Diğer Yargıç. Fenalaşıyorum, fenalaşıyorum. Kurtarın beni.

(Ölür. Başka bir yargıç hızla onun yerine geçer.)

Herkes (Koro). Bizi korkuttu iki ölüm.

Eşine az rastlanır bir olay, bir düşünün.

Diğer Herkes (Sırayla).

Yargılıyoruz.

Gelecekte de

Yargılayacağız

⁷⁴² Burada da yukarıdaki gibi ses benzerliğine dayanan bir kelime oyunu söz konusudur. Yolka (ёлка: Noel ağacı) kelimesi yerine kullanılan пчёлка (пчёлка) kelimesi aslında arı anlamına gelir. Ancak sese dayanan bu benzerliği vurgulamak adına bunun yerine üçüncü kelimenin kelime yapısı göz önünde bulundurularak parsel kelimesi kullanılmıştır. Dolayısıyla sınırlandırılmış arazi parçası anlamına gelen parsel kelimesinin, oyunun aslındaki gibi, metinle anlamsal bir bağı bulunmadığı hatırlatılmalıdır.

Ve uyandıracağız

İnsanları.

Taşıyorlar

Mahkemeyi

Ve damarı

Bir tabakta.

Taşıyorlar

Bir çanakta

Yargıçları.

(Davaya gelen mahkeme heyeti, Kozlov ve Oslov davasının duruşmasına başlar.)

Sekreter (*Tutanağı okur*). Bir kış akşamı Kozlov

Nehre gitti yıkamaya keçileri⁷⁴³.

Bir de bakıyor geçiyor Oslov

Nehirden geçiriyor eşekleri.⁷⁴⁴

Diyor ki Oslov Kolzov’a:

İnanır mısın doğru bir lafa?

Boşuna götürüyorsun yıkamaya keçileri,

⁷⁴³ “Kozlov” ile “keçiler” kelimeleri arasında bir kelime oyunu söz konusudur. Kozlov, isim olarak kullanılmasının yanında Rusça “keçi” kelimesinin (козёл/kozyol) çoğulunun (козлы / kozly) -i halidir (козлов / kozlov). Dolayısıyla sesteş olan bu kelime yardımıyla bir ritim yaratılır: Зимним вечером Козлов/ Шел к реке купать козлов/ Зимним ве́чером Козлов/ Шёл к реке купать козлов/ Şyol k reke kupat kozlov.

⁷⁴⁴ “Oslov” ile “eşekler” kelimeleri arasında bir kelime oyunu söz konusudur. Oslov, isim olarak kullanılmasının yanında Rusça “eşek” kelimesinin (осёл / osyol) çoğulunun (ослы / osly) -i halidir (ослов / oslov). Dolayısıyla sesteş olan bu kelime yardımıyla bir ritim yaratılır: Видит шествует Ослов, / Он ведет с реки ослов./ Vidit şestvuet Oslov,/ On vedet s reki oslov.

Okudun mu ya kilise defterini⁷⁴⁵?

Diyor ki Kozlov Oslov'a:

Hürmet et Mezmurlar Kitabı'na; kilise defteriyle ama

Koy mesafe arana.

Hissizleş diyorum sana.

Diyor ki Oslov Kozlov'a:

Söze geldi Mezmurlar Kitabı burada.

Çorak bir araziye getirdi Kozlov

Keçileri otlatmak için hürmet ederek Mezmurlar'a.

Diyor ki Kozlov Oslov'a:

İnanmam bir boş konuşana.

Bugün kızgınlar sana

Keçilerime baksana.

Yanıtladı Oslov Kozlov'u:

Bir asmanın dalını kıracağım

Ve fuzuli uykular ve lakırdılar olmadan

Keçilerini kırbaçlayacağım.

⁷⁴⁵ Часослов (Çasoslov): Ayin dışındaki gündelik kilise hizmetleri sırasında okunan, içinde dua metinleri bulunan kilise kitabı ya da defteri.

Yanıtladı Kozlov Oslov'u:

Bense bir köknarın dalını kıracağım

Ve keçilerine vuracağım

Düşman büyükelçiler gibi.

-Bir koyun kafan,

-Bir sığır kafan.

Uzun sürdü münakaşa,

Dava sonuçlandı kanla.

Ölü çiçekler gibi

Yattı karın içine keçiler,

Yere düştü eşekler,

Kuyruklarını kaldıran bir bayrakla.

Talep eder Kozlov Oslov'dan:

Geri ver keçilerimi.

Talep eder Oslov Kozlov'dan:

Dirilt eşeklerimi.

Hepsi bu.

Yargıçlar. Ölüm emaresi ortada.

Sekreter. Eh, ortada.

Yargıçlar (Usulca). Eh demeyin.⁷⁴⁶

Sekreter. Tamam, demeyeceğim.

Bir Yargıç. Duruşmaya başlıyorum.

Yargılıyorum.

Allayıp pulluyorum.

Oturuyorum.

Karar veriyorum.

-Hayır, günaha girmiyorum.

Bir daha.

Yargılıyorum.

Allayıp pulluyorum.

Oturuyorum.

Karar veriyorum.

-Hayır, günaha girmiyorum.

Bir daha.

Yargılıyorum.

Allayıp pulluyorum.

Oturuyorum.

Karar veriyorum.

-Hayır, günaha girmeyeceğim.

⁷⁴⁶ Bu cümle aynı zamanda “Öyle demeyin.” şeklinde de çevrilebilir.

Yargılamayı bitirdim, her şey netlik kazandı. Dadılık yapan ve Sonya Ostrova adlı kızı öldüren Adelina Frantsevna Şmetterling asılarak idam edilmeli.

Dadı (*Bağırır*). Yaşayamam.

Sekreter. İyi ya işte, yaşamayacaksın. Biz de sana doğru geliyoruz.

Kozlov ile Oslov hakkındaki konuşmanın sadece gözleri başka yöne çekmek için yapıldığı ve dadının mahkemede bulunduğu herkesçe anlaşılır.

Kapının solundaki saat sabah 9'u gösterir.

Sekizinci Tablo'nun sonu.

Üçüncü Perde'nin sonu.

DÖRDÜNCÜ PERDE

Dokuzuncu Tablo

Bundan önceki bütün tablolar gibi Dokuzuncu Tablo da benim doğumumdan altı yıl önce veya bundan kırk yıl önce gerçekleşen olayları tasvir etmektedir. Bu en azı. Öyleyse neden biri öldürüldü diye üzülüp yas tutalım? Hiçbirini tanıımıyorduk, yine de hepsi öldü. Üçüncü ve Dördüncü Perde arasında birkaç saat geçer. Sıkı sıkıya kapanmış, tertemiz yıkanmış, çiçeklerle sarılmış kapının önünde bir grup çocuk durmaktadır. Kapının solundaki saat akşam 6'yı gösterir.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Şimdi açacaklar. Şimdi açacaklar. Ne kadar ilginç. Noel ağacını göreceğim.

Nina Serova (*8 Yaşında kız çocuk*). Geçen sene de gördün.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Görmesine gördüm ama hatırlamıyorum. Daha küçüğüm. Aptalım daha.

Varya Petrova (*17 yaşında kız çocuk*). Ah Noel ağacı, Noel ağacı. Ah Noel ağacı, Noel ağacı. Ah Noel ağacı, Noel ağacı.

Dunya Şustrova (82 yaşında kız çocuk). Ben etrafta hoplayıp zıplayacağım. Kahkahalar atacağım.

Volodya Komarov (25 yaşında erkek çocuk). Dadı, tuvalete gitmek istiyorum.

Dadı. Volodya, tuvalete gitmen gerekiyorsa kulağıma söyle; böyle yaparak kızları utandırıyorsun.

Mişa Pestrov (76 yaşında erkek çocuk). Kızlar tuvalete giderler mi ki?

Dadı. Giderler. Giderler.

Mişa Pestrov (76 yaşında erkek çocuk). İyi de nasıl? Nasıl giderler? Sen de gidiyor musun?

Dadı. Olması gerektiği gibi giderler. Ben de gidiyorum.

Volodya Komarov (25 yaşında erkek çocuk). Gidip geldim bile. Böylesi daha kolay oldu. Bizi içeri alacaklar mı artık.

Varya Petrova (17 yaşında kız çocuk. *Fısıldar*). Dadı. Benim de gitmem lazım. Endişeleniyorum.

Dadı (*Fısıldar*). Gidiyormuşsun gibi yap.

Mişa Pestrov (76 yaşında erkek çocuk). Sizinle nereye gidecekti ki.

Kızlar (*Koro*). Çarın yürüyerek gittiği yere.⁷⁴⁷

(*Ağlarlar ve dururlar*).

Dadı. Aptallar sizi. Piyano çalmaya gittiğini söyleyecektiniz.

Petya Perov (1 yaşında erkek çocuk). Niye onlara yalan atmayı öğretiyorsun. Ne faydası var böyle bir yalanın. Ne dersiniz deyin, yaşamak aşırı sıkıcı.

Aniden kapı açılır. Ebeveynler kapıda durur.

⁷⁴⁷ Bu tuvalet anlamına gelen bir deyiştir.

Puzıyrev Baba. Haydi iyi eğlenceler. Elimden geleni yaptım. Köknar ağacı karşınızda. Birazdan anne de bir şeyler çalacak.

Puzıyрева Anne (*Hilesiz hurdasız kuyruklu piyanonun başına oturur, çalar ve şarkı söyler*).

Müzik gümbürdüyor birdenbire,

Bir kılıç gibi granit üzerine.

Açıyor kapıyı hepsi de

Ve giriyoruz Tver'e.

Tver'e değil, salona anca;

Dolu olan Noel ağacıyla.

Herkes öfke iğnesini saklıyor

Biri arı olarak uçuyor

Kelebek olarak diğeri

Üzerinde Noel ağacının ince gövdesinin,

Küçük bir şömine olarak üçüncü,

Tebeşir olarak dördüncü,

Beşinciye tırmanıyor bir mumun üzerine,

Bağırıyor ve ben, ve ben kükrüyorum.

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Noel ağacı, bunu sana söylemek zorundayım. Ne kadar güzelsin.

Nina Serova (*8 yaşında kız çocuk*). Noel ağacı, sana şunu izah etmek istiyorum. Nasıl da iyisin.

Varya Petrova (*17 yaşında kız çocuk*). Ah Noel ağacı, Noel ağacı. Ah Noel ağacı, Noel ağacı. Ah Noel ağacı, Noel ağacı.

Volodya Komarov (25 yaşında erkek çocuk). Noel ağacı, sana şunu bildirmek istiyorum. Nasıl da görkemlisin.

Mişa Pestrov (76 yaşında erkek çocuk). Saadet, saadet, saadet, saadet.

Dunya Şustrova (82 yaşında kız çocuk). Dişler gibi. Dişler gibi. Dişler gibi. Dişler gibi.

Puzıyrev Baba. Herkesin keyfinin yerinde olmasına çok memnunum. Sonya öldüğü için çok mutsuzum. Herkesin üzgün olması çok üzücü.

Puzıyрева Anne (Şarkı söyler). A o u y e i y a

BGRT

(Ağlamaktan şarkıya devam edecek gücü kalmaz.)

Volodya Komarov (25 yaşında erkek çocuk. Kulağının üzerinden şakağına ateş eder). Ağlama anne. Gül. Bak, ben de sıktım beynime.

Puzıyрева Anne (Şarkı söyler). Tamam, neşenizi gölgelemeyeceğim. Haydi eğlenelim. Ama yine de zavallı, zavallı Sonya.

Petya Perov (1 yaşında erkek çocuk). Zararı yok anne, zararı yok. Hayat hızla geçecek. Yakında hepimiz öleceğiz.

Puzıyрева Anne. Dalga mı geçiyorsun Petya? Neler söylüyorsun?

Puzıyrev Baba. Dalga geçmiyor gibi görünüyor. Volodya Komarov öldü bile.

Puzıyrev Anne. Öldü mü.

Puzıyrev Baba. Öldü tabii. Kendini vurdu ya.

Dunya Şustrova (82 yaşında kız çocuk). Koltukta otururken ölüyorum.

Puzıyрева Anne. Ne diyor bu.

Mişa Pestrov (76 yaşında erkek çocuk). Uzun bir ömür isterdim. Uzun bir ömür yok. Öldüm.

Dadı. Çocuk hastalıkları, çocuk hastalıkları. Sizi mağlup etmeyi ne zaman öğrenecekler. (*Ölür.*)

Nina Serova (*8 yaşında kız çocuk. Ağlar*). Dadı, dadı neyin var? Neden burnun keskin bu kadar?

Petya Perov (*1 yaşında erkek çocuk*). Burun keskin; ama bıçak veya jilet daha hızlı yine de.

Puzıyrev Baba. Hala iki minik yavrumuz var. Petya ve Nina. Ne yapalım, bir şekilde yaşayıp gideceğiz.

Puzıyрева Anne. Bu beni teselli edemez. Ne o, dışarıda güneş mi var?

Puzıyrev Baba. Akşam vakti güneş de nereden çıktı? Noel ağacını söndüreceğiz.

Petya Perov. Ölmeyi delicesine istemek. Basbayağı bir tutku. Ölüyorum. Ölüyorum. İşte öldüm.

Nina Serova. Ben de. Ah Noel ağacı, Noel ağacı. Ah Noel ağacı, Noel ağacı. Ah Noel ağacı. Hepsi bu kadar. Öldüm.

Puzıyrev Baba. Ve onlar da öldü. Oduncu Fyodor okumuş ve Latince öğretmeni olmuş diyorlar. Bundan bana ne. Kalbim nasıl da sızladı. Hiçbir şey görmüyorum. Ölüyorum.

Puzıyрева Anne. Ne diyorsun. Görüyorsun işte, sıradan bir adam ama başardı istediğini. Tanrım, Noel ağacımız ne kadar da kasvetli. (*Düşer ve ölür.*)

Dokuzuncu Tablo'nun ve onunla beraber perdenin ve onunla beraber bütün piyesin sonu.

Kapının solundaki saat akşam 7'yi gösterir.

1938.

Rusça aslından çeviren:

Esmā Armağān Ertuğrul

