

Absürt Tiyatroya Doğru: OBERİU Oyunlarında Absürt Öğeler (Vvedenski Örneği)

Towards the Theater of the Absurd: Absurd Elements in OBERIU's Plays in the Case of Vvedensky

Emine ÖZTÜRK KIZMIŞ¹ 

¹Ankara Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu,
Rusça Birimi, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Emine Öztürk KIZMIŞ

E-posta / E-mail : ozturk.emine86@gmail.com

ÖZ

Bu çalışmada Martin Esslin tarafından “absürt tiyatro” terimi altında sınıflandırılan eserlerle Rus avangart dönem OBERİU topluluğunun tiyatro eserlerinin benzerliklerinin ortaya konması amaçlanmıştır. Farklı Batılı kaynaklarda OBERİU topluluğunun absürt tiyatro türünün zamansal sınırlarını genişletebileceği yönünde değerlendirmeler yapılsa da OBERİU topluluğunun sanatı daha çok avangart sanat bağlamında değerlendirilmiştir. Avrupa'nın farklı ülkelerinde II. Dünya Savaşı sonrasında kaleme alınan tiyatro eserlerinin içerdikleri absürt öğelerin ortaklığından yola çıkılarak ortaya atılan absürt tiyatro kavramı, I. Dünya Savaşı ve Ekim Devrimi'ne şahitlik etmiş OBERİU sanatçılarının ürettiği tiyatro eserleriyle de benzerlikler göstermektedir. Grup üyelerinin “saçma” anlamına gelen Rusça sözcüklerle kendilerine takma adlar alması, bunu çağrıştıran söz oyunlarına başvurmaları ve sanatlarında absürt bir dünya yaratmaları da bu benzerliği perçinlemektedir. Makalede Batılı bir kavram olan absürt tiyatro türünün Rusya'daki habercileri olarak nitelendirileceğimiz OBERİU grubunun İvanovlar'ın Çam Ağacı oyunu üzerinden absürt temalar ve eser dilindeki absürt uygulamalar gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Absürt, absürt tiyatro, OBERİU, saçma

ABSTRACT

This article aims to reveal the similarities between the works classified as the “theatre of the absurd” by Martin Esslin and the theater works of the group known as OBERIU from the Russian avant-garde period. Although evaluations are found in different Western sources stating OBERIU to have been able to expand the temporal boundaries of the theatre of the absurd genre, the art of OBERIU has been evaluated more in the context of avant-garde art. The concept of the theatre of the absurd, which had been put forward based on the common aspects of the absurd elements in theatrical works written after World War II in different European countries, also shows similarities with the theatrical works produced by the writers from OBERIU who'd witnessed World War I and Russia's October Revolution. The nicknames of group members, which mean “nonsense” in Russian, absurd derivation of words, and their portrayal of the world in an absurd atmosphere in their art make the similarities appear more visible. This paper aims to show the absurd themes and absurd techniques in Vvedensky's “Christmas Tree at the Ivanovs” at the OBERIU, which can be described as the precursors to the theatre of the absurd genre in Russia.

Keywords: Absurd, theatre of the absurd, OBERIU, nonsense

Başvuru/Submitted : 29.01.2024

Kabul/Accepted : 04.03.2024

Online Yayın /
Published Online : 13.03.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The early 20th century was a time of new directions for the art genres in Russia as well as in the rest of the world. This period was known as the time of modernism for Russian art history, with avant-garde being the most remarkable discipline of art in that century. At the beginning of the 20th century, many avant-garde circles were formed in Russian art, one of these being OBERIU, which existed between 1927-1930. OBERIU was an acronym and name for a group of poets, writers, and philologists who were the pioneers of Russian avant-garde art. In the Russian language this abbreviation stands for “Association for Real Art”(ОБЭРИУ – Объединение реального искусства) . Daniil Kharms and Alexander Vvedensky were the most popular and well-known writers of OBERIU. In the 1920s, the group put forward a new theatrical approach. In their manifesto announced at an art night in *Dom Pechati* [The Press House], they rejected the usual theatre traditions and explained their theatrical visions. In their artistic discipline was clearly seen the absurdist elements such as the absence of determinism and causality, unresolved endings of plays, senselessness of dialogues, and gestures.

Similarities between the Western theatre of the absurd and OBERIU theatre plays got the attention of critics in the 1990s. The term “theatre of the absurd” had been put forward by Martin Esslin in 1961. In his book, Esslin showed the similar techniques in some plays by Western dramatists such as Samuel Beckett, Eugene Ionesco, and Jean Genet, who lived and wrote during the same years. One common opinion of critics was that the plays of these dramatists had come about as a reaction to World War II. The plays of the theatre of the absurd are very different from realist theatre plays. Generally, these plays express the meaningless of life, show irrational worlds, and demonstrate the nonsense of human life. In Jean-Philippe Jacquard’s (1991) book *Daniil Harms et la fin de l’avant-garde russe* [Daniil Harms and the End of the Avant-Garde Russia], he revealed the common aspects between the plays of the theatre of the absurd and the OBERIU theatre. In his detailed book, Jacquard classifies the techniques to the works from the Theatre of Absurd and to OBERIU plays by comparing the works of Daniil Kharms (the founder of OBERIU) and Eugene Ionesco. Jacquard and some other Western and Russian critics pointed out how the plays by the OBERIU group had expanded the time horizons of the theater of the absurd. After all, Esslin had not drawn any definite time or country boundaries when he had coined the term and grouped absurdist works under one title. Esslin had also associated the theatre of the absurd with the traumas World War II had left on humanity, but the members of OBERIU were witnesses of World War I who’d continued to suffer the results of the Great War after the Revolution in 1917, as well as the totalitarian rules of government. Artists of the theatre of the absurd had experienced similar traumas before and after World War II. As a result, these traumas affected these artists’ works. This study examines Vvedensky’s play “Christmas Tree at the Ivanovs” based on Jacquard’s propositions in order to observe the commonalities of OBERIU and the plays of the theatre of the absurd.

GİRİŞ

XX. yüzyıl, Rusya’da avangart akımların diğer sanat türlerini olduğu kadar tiyatro sanatını da çeşitlendirdiği ve ona çok boyutluluk kazandırdığı bir dönem olmuştur. Avangart kavramı Rusya’da XX. yüzyılın ilk çeyreğinde belli başlı sanatçı, dilbilimci ve düşünürün bir araya gelip oluşturduğu sanat akımlarıyla bağlantılıdır. Sembolizm, modernizm, akmeizm, fütürizm, kübizm, süprematizm, imajinizm, dışavurumculuk, yapısalcılık, ürbaniizm gibi akımlarla birlikte Mir iskusstva (Sanat Dünyası), Golubaya roza (Mavi Gül), Tseh poetov (Şairler Atölyesi), Soyuz molodyoji (Gençlik Birliği), Bubnoviy valet (Karo Vale), Osliniy hvost (Eşek Kuyruğu), Brodyaçaya sobaka (Sokak Köpeği), Proletkult, LEF, OBERİU gibi oluşumlar Rus avangardı altında incelenmektedir (Stahorskiy, 2008, s. 201). Erken dönem avangart akımın 1930’larda Rusya’da sona ermesinin ardından 1950’lerde avangart yaklaşımlar Rusya’yı yeniden etkisi altına alacaktır. Geç dönem Rus avangart anlayışı günümüzde halen etkisini sürdürmektedir. Büyük ölçüde modernizmi miras alan 1920’li yılların Rus avangardı, sanat türlerinin iç içe geçtiği, dini inanıştan bilime ve felsefeye pek çok alanı etkileyen geniş bir kültür hareketidir. Tiyatro sanatını irdelleyeceğimiz, son Rus avangart grup olarak kabul gören OBERİU topluluğu deneysel tiyatro anlayışlarıyla modern tiyatro sanatına görülmemiş bir renk getirmiştir. Harms ve Vvedenski’nin başını çektiği OBERİU grubu kısa soluklu olmasına rağmen modern şiir, resim, tiyatro ve sinemada etkileri halen devam etmektedir. 1940’lı yılların Avrupa merkezli tiyatro anlayışı olan absürt tiyatro kavramıyla şaşırtıcı benzerlikler gösteren OBERİU oyunları çoğu araştırmacı tarafından absürt tiyatro kavramının ön adımı olarak kabul görmektedir. Batılı ve Rus araştırmacıların çalışmalarını temel alarak OBERİU topluluğunun İvanovlar’ın Çam Ağacı oyunundaki absürt öğelerden örneklerle bu benzerliğe dikkat çekmeye çalışacağız.

OBERİU Topluluğu’nun Tiyatro Anlayışı

Kademeli olarak gelişen Rus avangart sanatının son halkası olan OBERİU topluluğunun teatral estetik anlayışı, kendilerinden önceki avangart akımlardan beslenerek olgunlaşmıştır (Parer, 2013: 532). Topluluğun tiyatro anlayışının temelinde Maleviç ve Terentyev’in sanatsal fikirleri etkili olmuştur (İsayeva, 2002, s. 412). Farklı sanat türlerinin etkileşim merkezi olarak 1923 yılında Petrograd’da Kazimir Maleviç başkanlığında kurulan Devlet Sanat Kültürü Enstitüsü GİNHUK, OBERİU tarihinde önemli bir yere sahiptir. 1926 yılında kapatılana dek GİNHUK edebiyat, tiyatro, resim alanlarındaki avangart sanatçıları bir araya getiren bir merkez olmuştur. OBERİU kurucuları Daniil Harms ve Aleksandr Vvedenski sanatının erken döneminde burada Maleviç, Vladimir Hlebnikov, Yelena Guro, Aleksey Kruçyonih gibi şairlerle aynı çevrede bulunmuştur. Bu dönemde fütürizm Rus avangart sanatçıları etkisi altına almış durumdadır. Bu etki tiyatro sahnelerinde de fütüristik yaklaşımların ortaya çıkmasını tetikler. Kruçyonih’in 1915 yılında yazdığı Kendiliğinden Sözcük manifestosuna bir yanıt olarak ortaya çıkan, Maleviç’in ünlü “Siyah kare” çalışması süprematizm fikirleriyle birlikte 1915 yılındaki Güneşi Yenmek (Pobeda nad solntsem) adlı fütüristik operanın üzerinde çalışırken olgunluğa ulaşır. Bu opera için Maleviç, kostümlerin ve sahne arka fonunun eskizlerini hazırlar; birinci ve beşinci sahnelerde meşhur “kareli” sahneler ortaya çıkmış olur. Maleviç’in kendilerini daha sonra OBERİU topluluğu olarak tanıttıkları genç edebiyatçılarla karşılaşması, kendisini avangart ustası olarak kabul edecek gelecek nesillerle iletişiminin ikinci etabı olur. O dönem popüler olan “sanatların etkileşimi” fikri, her şeyden önce sentetik karakterinden dolayı, tiyatro alanında gerçekleştirilir. Genç yazarlar Daniil Harms ve Aleksandr Vvedenski’nin Saatli Annem (Moya mama vsya v çasah) adlı ilk oyunu Maleviç’in başında bulunduğu GİNHUK’ta sahnelenmeye çalışılır. 1926 yılında GİNHUK’un kapatılmasıyla oyun sahnelenemez ancak OBERİU topluluğunun drama estetiğini belirleyen prensipler özellikle bu çalışmada Maleviç ve Terentyev’in sanatsal etkisiyle şekillenmiş olur (İsayeva, 2002, s. 413-414).

Tüm sanat dallarına eşit olarak eğilen OBERİU grubu için tiyatro sanatı, çalışmalarının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Vvedenski ve Harms’in sanatsal mirasında teatral doku her türden eserlerinde hissedilmektedir. Harms ve İ. Bahtarev’in yazdığı Kış Gezisi (Zimnaya progulka), A.İ. Vvedenski’nin yazdığı İvanovlar’ın Çam Ağacı, Minin i Pojarski, Krugom vozmojno Bog ve Harms’in yazdığı Peterburg Şehri Komedi ve Yelizaveta Bam OBERİU topluluğunun tiyatro eserleri arasında sayılabilir. OBERİU topluluğunda birbirinden farklı sanat anlayışına sahip sanatçılar olmalarına rağmen üyelerinin ortak noktası 1919’lu yıllarda hissedilen fütürizm etkisidir (Tarşis, 2015, s. 163). Özellikle Vvedenski’nin sanatındaki şiirsel bir güç dikkatleri çekmiştir. Onun eserlerinde varoluşçuluğun daimî teması olan ölüm, zaman ve Tanrı kavramları “akılötesi” bir şekilde şiirsel bir güçle işlenmiştir. Topluluğun sanatının tüm özelliklerinin gözlemlenebileceği ilk piyesleri, D. Harms’in kaleme aldığı Yelizaveta Bam (1927) oyunu Dom Peçati’de düzenlenen “Üç Sol Saat” adlı gecede 24 Ocak 1928’de sahnelenmiştir.

Topluluk, yapay olan şeylere kendine özgü bir gerçeklik katmada öne çıkmıştır. Metinde veya resimde fark etmeksizin topluluk üyeleri ideal gerçekliğin kopyasını değil, gerçek olmayan şeylerin içinde bir gerçeklik sunuyorlardı. Rus fütüristlerinin ilerlemede tıkanıp düştüğünü düşünen ünlü postmodern oyun yazarı, şair İgor Terentyev’in de OBERİU’nun tiyatro sanatına etkisi büyüktür. Yelizaveta Bam oyununun sahnelenmesi sırasında OBERİU ekibi Terentyev’in sahne

montajı olarak öne sürdüğü kurulumu uygular. Terentyev ise tiyatrodaki 4 kuralın üzerinde ısrarla durmuştur: 1) metninin anti-dramatik, anlatı niteliği (bunun için “Yaşayan Kitap” (Jivaya kniga) formülünü oluşturmuştur) 2) oyunun anti-illüzyonist konsepti- bu konseptte göre tiyatro oyunu sözcük ve jestten ibarettir (bu formülüne “sözcük-hareket” adını vermiştir) 3) Rejisörün akl-ı faal (demiurjik) işlevi 4) her temsilin deneysel kriteri olması gerekliliği (Girba, 2000, s. 64). OBERİU sanatçıları da Yelizaveta Bam oyununu hazırlarken Terentyev’in deneysel yolunu takip ederek tiyatronun edebi metni merkez alan klasik modelini reddedip ve sözcük ve jestleri oyunun kendi kendine yeten yapısal birimleri haline getirirler. Sanatçıların Terentyev ve fütürizm etkisi altında olduklarını Üç Sol Saat gecesinin afişinin fütüristlerin afişleriyle benzerliklerinde de görmemiz mümkündür.



Şekil 1. OBERİU (1928), Yelizaveta Bam Oyun Afişi (Telif: Peterburgskiy teatralny jurnal)



Şekil 2. 1919, Terentyev ve Fütüristlerin gösterilerinin afişi. (Telif: Peterburgskiy teatralny jurnal)

OBERİU tiyatrosunda izleyicilerin önünde dramatik bir süjenin aksine, sanki sahnenin ardından parlayan bir süje figürüne başvurulmuştur. Dramatik süje yerine Rus tiyatrosunun tüm elementlerinden şiirsel bir şekilde doğan “sahne süjesi” getirmişlerdir (Girba, 2000, s. 605). OBERİU kurulmadan önce Radiks Tiyatrosu’nda Harms ve Vvedenski, Saatli Annem adlı oyunun üzerinde çalışırken, metin ve sahne montajı üzerinden teatral gösterinin aşırı-avangart bir türünü yakalamaya gayret etmişlerdir. Halbuki o dönemde tek sahneleme biçimi aktörlerin olayları canlandırarak seyircilere hisleri aktarıp izlenim bırakmalarından ibarettir. Daha önceleri gerçekleştirilen edebiyat gecelerinde bile geleceğin OBERİU sanatçıları, plastik ve mekânsal düzenlemelerle görüntü üzerinden “duygusal bir etki” yaratmak adına okumalarına tiyatral bir etki vermeye çalıştıkları bilinmektedir. Katılımcıların anılarında şiir okumaları sırasında sesler, ışık ve alışılmamış arka fon aksesuarlarının dağılımından bahsedilir. Anlatılanlara göre büyücü veya kauçuk iplerle sahneye inen bir dansçı gibi izleyicilerin beklemediği kılıkta aktörler sahne açılışını yapar, dansçı balerin kauçuk iplerle dansını sahnelerken şairler şiirlerini sahne arkasından okur. Ya da normalde iri yarı bir adam olan Harms, sahneye konan küçük bir dolabın üzerinde bağdaş kurarak oturur ve şiirlerini tuhaf hareketlerle seslendirir. Harms’ın bu okumalar sırasında bazen masadan bir kitabı alıp kafasına koyduğu ya da alışılmadık ciddi bir yüz ifadesiyle elini burnuna götürdüğü de yine anlatılanlar arasındadır. Tüm bu hareketler ve akrobatik numaralar “mantıksız” ve “absürt”, yani kendine özgüdür. Bahsedilen bu jestler sanatçıların ileride, OBERİU’yu kurduklarında ilk oyunları olan Yelizaveta Bam oyunundaki jestler sistemiyle karşılaştırılırsa OBERİU’nun teatralliğinin plastiklik seviyesinin günlük hayattaki psikolojik iletişim sistemine yönelmediği ve edebi bir metne görsel bir yorum da olmadığı anlaşılmaktadır (Girba, 2000, s. 605).

OBERİU topluluğunun ilk gösteri gecesinde sanatçıların sahne almadan önce okudukları manifestolarında her sanat türü ayrı başlıklar altında sunulmuştur (Parer, 2013, s. 538). Bu manifestodaki OBERİU Tiyatrosu kısmı şu şekildedir ve topluluğun tiyatro anlayışının neredeyse her ayrıntısı verilmiştir.

“Şöyle varsayıyoruz: iki kişi sahneye çıkar, hiçbir şey konuşmazlar ama işaretlerle birbirlerine bir şeyler anlatırlar. Bununla birlikte vakur yanaklarını şişirirler. Seyirciler güler. Bu tiyatro mudur? Tiyatrodur. Orta oyunu mu dersiniz? Ama orta oyunu da tiyatrodur.

Veya şöyle: Sahneye bir tuval indirilir, tuvalin üzerine de bir köy çizilmiştir. Sahne karanlıktır. Sonra aydınlanmaya başlar. Çoban kostümüyle bir kişi sahneye çıkar ve kaval çalar. Bu tiyatro olur mu? Olur. Sahnede bir sandalye vardır, sandalyenin üzerinde de bir semaver. Semaver kaynamaktadır. Ama kapağının altından buhar yerine çıplak eller çıkmaktadır.

İşte tüm bunlar, insan da onun sahnedeki hareketi de kaynayan semaver de tuvalde çizilen köy de yanıp sönen ışık da tüm bunlar ayrı birer tiyatro elementidir. Bugüne kadar tüm bu elementler dramatik süjeye, piyese tabiydi. Piyese, bir olay hakkındaki kişilerin öyküsüdür. Ve sahnede herkes bu olayın anlamını ve gidişatını daha açık daha anlaşılır ve gerçek yaşama daha yakın yapmaya çabalar. Tiyatro tümüyle bundan ibaret değildir. Eğer bir bakamı tasvir eden bir aktör sahnede dizlerinin üzerinde emekleyerek gitmeye ve kurt gibi ulumaya başlarsa ya da Rus mujiğini¹ tasvir eden bir aktör birdenbire Latince uzun bir konuşma yapsa bu tiyatro olur. Dramatik süjenin tamamen dışında olsa bile izleyicinin ilgisini çekecektir. Bu ayrı bir an olacaktır, rejisörce organize edilmiş bir dizi böyle an kendi süje çizgisine ve sahne manasına sahip olan tiyatro gösterisini yaratacaktır. Bu süje yalnızca tiyatronun verebileceği bir süje olacaktır. Tiyatro gösterisinin süjesi tıpkı müzik eserinin müzikal olması gibi teatraldir. Her süje tek bir şeyi, olaylar dünyasını tasvir eder ama materyale bağlı olarak bu dünyayı kendilerine göre farklı farklı aktarırlar.

Bize gelirken tüm tiyatrolarda görmeye alıştığımız her şeyi unutun. Belki de size çoğu şey anlamsız gelecektir. Biz dramatik bir süjeyi alıyoruz. Bu süje başlangıçta basit bir şekilde geliyor, sonra birden sanki yabancı, açıkça anlamsız anlarla bölünüyor. Siz şaşırıyorsunuz. Siz gerçek hayatta gördüğünüz gibi görünen, alıştığımız o mantık düzenini aramak istiyorsunuz. Ama o ilke burada olmayacak! Neden? E çünkü sahneye gerçek hayattan geçirilmiş konu ve olaylar “hayatın içinden” olan düzenlerini yitiriyor ve başka, teatral bir düzen ediniyorlar. Bu düzeni açıklamayacağız. Herhangi bir tiyatro gösterisinin düzenini anlayabilmek için onu görmek gerekir. Sadece görevimizin belli konuların dünyasını sahnede karşılıklı ilişkileri ve çatışmaları içinde vereceğimizi söyleyebiliriz. Bu görevimizi yerine getirmek için “Yelizaveta Bam” formülümüzde çalışıyoruz.

“Yelizaveta Bam” OBERİU’nun tiyatro bölümü için bölüm üyesi D. Harms tarafından yazılmıştır. Piyesin dramatik süjesi konuyu geri kalan bütünden bağlantısız ayrı bir şey olarak bölen sanki birbirine yabancı temalara, çok parçaya bölündü; böylece keskin bir süje figürü olarak dramatik süje seyircinin karşısına çıkmayacak, sanki perdenin ardında kaynayacak. Onun yerine oyunumuzun tüm elementlerinden şiirsel bir şekilde doğan sahne süjesi gelecek. Ancak bununla beraber, oyunun geri kalan elementleri de bizim için özgün ve değerli. Onlar teatral metronomuna teslim olmadan kendi varlıklarını sürdürecekler. Burada altın bir çerçevenin köşesi var, sanatın bir teması gibi yaşıyor; orada bir şiir alıntısı var, kendine has bir anlamı ve aynı zamanda kendi iradesinden bağımsız bir şekilde piyesin sahne süjesini ileri taşıyor. Dekorasyon, aktörün hareketleri, yere atılmış bir şişe, kostümün kuyruğu da tıpkı kafasını sallayıp farklı sözcük ve ifadeleri söyleyenler gibi birer aktördür. Oyunun kompozisyonu İ. Bahtyorov, B. Levin ve D. Harms tarafından hazırlanmıştır” (OBERİU, 2021).

¹ Mujiik:Rus köylülerine verilen ad.

OBERİÜ anlayışında dünya çok katmanlı ve absürt bir dünyadır; bu dünyada her türlü anlamsızlık olabilir (Temova, 2014, s. 65). Dünyanın bu şekilde kurgulanması sanatçıya tam bir özgürlük verir. Ortaya çıkan bu anlamsızlıklar gerçeklikten sanat alanına geçişi sağlar ve gülünç bir hal alır. D. Harms'ın kaleme aldığı, topluluğun ilk tiyatro eseri Yelizaveta Bam paradoksal, absürt bir dramadır. Yelizaveta Bam'da öne çıkan ve GiNHUK ve Terentyev etkilerini gösteren kriterler olayların dağılımı, hızlı sahne geçişleri, jestlerin, seslerin, müziğin, akrobatik numaraların önemi, montajın ve sinema yöntemlerinin oyuna uygulanmasıdır (Jaccard, 1995, s. 201). Yelizaveta Bam'da fonetiğin (yalnızca seslerden oluşan replikler), hareketlerin (atlayıp zıplamalar, danslar, dizler üzerinde emeklemeler), müziğin ve gürültülerin (trompetin kullanılması) geniş yer alması Terentyev tarafından ortaya atılan "İimontaj+ sesli+ biyomontaj" prensiplerinin etkisi altında bir sanat anlayışının varlığının kanıtı niteliğindedir (Jaccard, 1995, s. 202). Grubun manifestosunda belirttiği, oyunlarında ise ayrıntılı bir biçimde uyguladığı bu ilkelerin 1961 yılında ortaya atılan absürt tiyatro anlayışıyla benzerliği araştırmacıların dikkatinden kaçmamıştır. Hem Batılı hem Rus araştırmacıların absürt tiyatro ve OBERİÜ tiyatrosu üzerine çok sayıda çalışması mevcuttur. Türkiye'de OBERİÜ grubu sanatını ilk kez irdeleyen ve tanıtan Prof. Dr. Özlem Parer'in yayınlarının dışında makale konumuzla doğrudan alakalı olarak 2021 yılında Esmâ Armağan Ertuğrul tarafından OBERİÜ tiyatrosu ile absürt tiyatro arasındaki bağı irdeleyen "Rus Absürd Tiyatrosu" adlı bir tez de yazılmıştır. Tez çalışması OBERİÜ oyunlarının yalnızca absürt tiyatro ölçütüyle ele alınmasına karşı çıkarken absürt tiyatro ve OBERİÜ oyunları arasındaki benzerlikleri de ortaya koymaktadır (Ertuğrul, 2021). Sanat türlerini katı sınırlar ve sürelerle sınıflandırmaktan ziyade, türlerin değişkenliği, içi içe geçebilirliği ve zamansal uzamlarının esnekliği kabul edildiğinde OBERİÜ oyunları Absürt Tiyatro eserlerinin arasında bir öncül-ardıllık bağının kurulabileceği inancını destekleyerek, oyunlardaki benzerlikleri net örneklerle kategorize eden Jakkar'ın sınıflandırmasını temel alarak grubun İvanovlar'ın Çam Ağacı adlı oyununu incelemeye çalışacağız.

Absürt Tiyatro ve OBERİÜ İlişkisi

Antik Yunan'da birbiriyle uymayan, detone sesler için bir müzik terimi olan "absürt" sözcüğü (Burenina, 2004, s. 8) daha bu dönemlerde filozoflarca estetik ve mantıksal kategorilerde kullanılmaya başlar. Yüzyıllar boyunca absürt kavramı estetik, mantık, metafizik gibi farklı kategorilerde öne çıkarak günümüze kadar varlığını korumuş ve çeşitli sanat alanlarıyla da bağ kurmuştur. Schlegel ve Nietzsche'nin felsefi yaklaşımları ile XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlangıcında absürt terimi belli bir dünya görüşünü de karıştırmaya başlar. Martin Heidegger, Albert Camus ve Jean-Paul Sartre ise varoluşçuluk akımıyla absürt kavramına XX. yüzyılda yeni bir boyut kazandırmışlardır. Varoluşçular, metafiziksel bağlamda absürt kavramını bireyin toplumdan, tarihten, kendi kendinden yabancılılaşmasına bağlı bir anlam kaybı olarak değerlendirirler. Onlara göre insan dünyayla anlaşmaya çalıştıkça dünya buna ya kayıtsız kalır ya da düşmanca bir tavır alır. Bu nedenle çevresindeki gerçekliği dışsal olarak bağlı olan insan, aslında bu gerçeklikte yalnızca absürt sayesinde içinden çıkabileceği gerçek olmayan bir varlık sürdürmektedir. Böylelikle varoluşçular için absürt, insan ile günlük yaşam arasındaki uyumsuzluğun bir dizinidir. Yine varoluşçulara göre absürt sadece dünya ve insan arasındaki kopuştan değil sanat ve gerçeklik arasındaki kopuştan da doğar (Burenina, 2004, s.16-17). Varoluşçuluğun kazandırdığı yeni perspektiflerle absürt, XX. yüzyılın insani krizlerinin etkisinde yaratılan tiyatro eserlerine de nüfuz etmiş olur.

XX. yüzyıl tüm sanat türlerinde yoruma açık, içe kapanık, alışılmışın dışında, ikircikli, insan bilinciyle oynayan ve onu sarsan yeni türlerin denendiği bir çağ olmuştur. Sanat eserinin hedef kitleyle doğrudan etkileşim içinde bulunduğu tiyatro sanatı ise bu deneylerden en fazla nasibini alan sanat dallarından biridir. Özellikle yirminci yüzyıl başlarında tiyatrodan yaşanan avangart deneysel yaklaşımlar türe pek çok yeni terim kazandırmıştır. Absürt (uyumsuz) tiyatro bu dönemde en göze çarpan türlerdendir. Yüzyılların tozu üzerinde, antik dönemden günümüze kadar ulaşan geleneksel tiyatrodan tartışmalı bir çıkışla ayrılan absürt tiyatro, insanlığın yaşadığı tarihsel ve sosyolojik sarsıntıların bir sonucudur. Absürt tiyatro terimi ilk olarak 1961 yılında Martin Esslin tarafından aynı isimli kitabında ortaya atılmıştır. Yazar, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gerçekliği reddeden sanatçıların oyunlarının ortak özellikler barındırdığını öne sürerek Samuel Beckett, Artur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genet gibi yazarların oyunlarını absürt tiyatro başlığı altında toplamıştır. Savaşın yarattığı kötü atmosfer ve totaliter rejimlerin yaşattığı sorunların sanatçıları yeni şeyler denemeye yönlendirdiği gerçeğinden bahseden Esslin, bu türün başlangıcı olarak da savaş sonrası 1950-60'lı yılları gösterir. Absürt tiyatronun merkezi olarak da Paris'i kabul eder (Esslin, 1961, s. VI-VIII).

Rus diline absürt sözcüğü XIX. yüzyılın ortalarına doğru batı dillerinden geçmiştir. Araştırmacı Aliaksandr Rappapou (2016), Vvedenski sanatı ve absürt gelenek üzerine yazdığı tezinde "absürt" sözcüğünün Rusya'daki tarihini detaylı olarak anlatmıştır. Buna göre "absürt" sözcüğü ilk kez 1863 yılında yayımlanan F. Toll'un redaktörü olduğu Tüm Alanlar İçin Ansiklopedik Sözlük'te verilmiştir. Daha sonra 1890 ve 1916 yılları arasında 86 cilt şekline basılan Ansiklopedik Sözlük'te de absürt sözcüğü "anlamsız" (нелепость) olarak açıklanmıştır. Ardından, D.N. Uşakov'un redaktörü olduğu günümüzde de temel Rusça sözlüklerden kabul edilen Açıklayıcı Sözlükte absürt sözcüğünün "anlamsız" anlamının yanı sıra "saçma" (бессмыслица) anlamı da eklenmiştir (Rappapou, 2016, s. 32-33). Sovyetler

Birliği'nde Batılı kavramların ülkede yayılmasının engellenmesi yönündeki politikalardan absürt sözcüğü de payını almıştır ve uzunca bir dönem sözlüklerde kendine yer bulamamıştır. Ancak her şeye rağmen, Sansür Kurulu Batı'dan fıskırıp gelen yeni fenomenlerin ülkelerine girmesini tamamen engelleyememiş, Rus kültüründe de Batı etkili absürt ve saçma fenomenlerinin özümsemesi başlamıştır. OBERİU grubunun sanat materyalleri bu etkinin en baskın olanı olarak görülmektedir. Rusçada "saçma" (бессмыслица) sözcüğü semantik olarak "absürt" (абсурд) ve "anlamsız" (нонсенс-nonsense) kavramlarını kapsar. Saçma teorisi üzerine en önemli çalışmalar OBERİU sanatçılarının daha önce yollarının kesiştiği "Çinari" (Pärer, 2013, s. 535) grubunca gerçekleştirilmiştir. 1920-30'lu yıllarda varlığını sürdüren ve A. Vvedenski, Ya. Druskin, L. Lipavskiy, V. Oleynikov, D. Harms'ın oluşturduğu bu grup Rus avangart geleneğini felsefi-sanatsal yönden geliştirip özümsemeyi amaçlamıştır. A. Vvedenski'nin "Saçmanın yıldızı parlıyor, yalnız onun sonu yok. . ." sözlerini gurubun manifestosu saymak mümkündür. Çinari grubunun benimsediği "saçmalık" hem eserlerinin dilinde hem de temalarında gözlemlenmektedir. Çinarilerin dilinde sözcükler hermetik metaforlar aracılığı ile tamamen başka anlamlarda kullanılır. Sözcüklerin yazılışlarıyla oynayıp algımızda var olan sözcük dünyasını bozarlar. Bu yönden bakıldığında Çinarilerin kullandığı saçma, akıl ötesi, anlamsız kavramları absürdün birer alt anlamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Raspapou, grubun eserlerinde yabancılaşma aracılığıyla da varoluşçu bir saçmalık elde ettiklerine dikkat çeker (Raspapou, 2016, s. 32-37).

1965 yılında A. Aleksandrov tarafından yazılan "Daniil Harms" adlı makalede "absürt" terimi Sovyet Birliği'nde ilk kez olumlu bir anlamda kullanılmış olur. Bunun öncesinde özellikle fütüristleri ve diğer postmodern akımları olumsuz yönde eleştirmek için kullanılan bir kavram olan absürt, Aleksandrov'un bu olumlu yazısından sonra pek çok felsefe, edebiyat ve sanat eleştirmeni tarafından anlamda ele alınmaya başlar. Rusça çalışmalarda "alogism", "saçma", "paradoks" ve "nonsense" kavramları "absürt" kavramına dayandırılmıştır. Bu kavramlardan Vvedenski sanatı için en çok "saçma" terimi kullanılmıştır (Raspapou, 2016, s. 40). Öyle ki birbirlerine rütbelere verdikleri Çinari grubunda Vvedenski'nin rütbesi "Saçmanın oto-ritesi" (Avto-ritet bessmsıslıtsı) idi (İsayeva, 2002, s. 414).

Raspapou, Aleksandr Vvedenski ve Absürt Gelenek adlı çalışmasında, absürt edebiyatın Avrupa sınırlarını ziyadesiyle aştığından bahseder. 1920-30'lu yıllar Leningrad'ının ise absürt edebiyatın önemli merkezlerinden biri sayılması gerektiğini düşünmektedir. Raspapou aynı çalışmasında, M. Meylah'ın "İvanovlar'ın Çam Ağacı oyununun Batı'daki absürt tiyatronun habercisi olarak sayılması gerekir." ve filozof Ya. Druskin'in "Modern Batı tiyatrosu absürt tiyatroyu son 15-20 yılda (Ionesco, Becket vb.) ortaya çıkarmıştır. Rusya'da absürt tiyatro bundan 20-25 yıl önce şair ve oyun yazarları D. Harms ve A.İ. Vvedenski tarafından kurulmuştur." sözlerini hatırlatarak OBERİU oyunlarının absürt tiyatronun ilk adımları olarak sayılması gerektiği savını öne sürer. Absürt tiyatro teriminin isim babası Esslin de Absürt Tiyatro incelemesinde, birbirinden bağımsız çalışmış, herhangi bir ekole bağlı olmayan yazarların ortak ve benzer özellikler gösteren eserlerini baz aldığını ve Fransa ile sınırlı kalmayacağını belirtmiştir (Esslin, 1964, s. 37).

Absürt tiyatro eserlerinde birey, içinde bulunduğu dünya ile bir çelişki içerisindedir. XX. yüzyılın deneysel tiyatrolarından biri olan bu türün amacını Sevda Şener şöyle özetler: "Absürd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulmadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçmesini sağlamaktır" (Şener, 2006, s. 300). Yaşamın ve insanın absürt yönlerini öne çıkaran bu tiyatro eserlerini izleyen seyircinin seyrettiği şeyi yadırgayıp içinde bulunduğu evreni sorgulamasını sağlamak başlıca hedeftir. Absürt tiyatrodaki olaylar kadar karakterler de doğal, alışıldık kişiler değillerdir. Ionesco'nun oyuncular için "ciddi" olanı komikleştirme, komik olanı ciddileştirme tekniği OBERİU'nun tiyatro manifestosunda bahsedilen topluluğun tiyatro anlayışıyla neredeyse birebir örtüşmektedir: "Eğer bir bakamı tasvir eden bir aktör sahnede dizlerinin üzerinde emekleyerek gitmeye ve kurt gibi ulumaya başlarsa ya da Rus mujiğini tasvir eden bir aktör birdenbire Latince uzun bir konuşma yapsa bu tiyatro olur." (OBERİU, 2021)

Absürt tiyatronun en önem verdiği hususlardan biri de özellikle görüntü dilinin, görüntüsel anlatımın öne çıkmasıdır (Şener, 2006, s. 304). Aynı yaklaşım OBERİU'nun tiyatro anlayışı için de geçerlidir: "Dekorasyon, aktörün hareketleri, yere atılmış bir şişe, kostümün kuyruğu da tıpkı kafasını sallayıp farklı sözcük ve ifadeleri söyleyenler gibi birer aktördür" (OBERİU, 2021).

Batılı oyun yazarlarının etkisine girdiği II. Dünya Savaşı sonrası dehşet psikolojisinden doğan absürt tiyatronun ön modellerinin Rusya'da görülmesinin nedeni olarak Rus toplumunun I. Dünya Savaşı'nın ardı sıra kanlı bir devrimden geçmesi ve sonrasında totaliter bir rejim içerisine girmesi gösterilebilir. Batılıların büyük savaş sonrası yaşadıkları yabancılaşma, iletişimsizlik, insanın ıkkelliğinin tüm gerçekliğiyle ortaya dökülmesi, uğruna her şeyi verdiğimiz yaşamın aslında ne kadar da anlamsız olduğu ve ölüm gerçekleriyle yüzleşmesi sonucunda Rus tiyatro sanatında absürt deneyler daha önce filizlenmiş görünmektedir. OBERİU tiyatrosunda da tıpkı Absürt Tiyatro eserlerine olduğu gibi iletişimsiz, genel-geçer tutumların dışında davranan, abartılı, grotesk, bilincimizle alay eden karakterler görürüz. Sahne dekoru, süjünün işleniş şekli, zaman kavramının ortadan kaldırılması da yine iki tiyatro arasındaki görünmez bağlara birer ispat niteliğindedir. OBERİU topluluğunun kısa soluklu olması ve aldıkları sürgün cezaları ve dönemin baskıcı havası yüzün-

den günümüze çoğu eseri ulaşamamıştır. Daha önce Türkçeye çevrilmemiş ve Türkiye’de sahnelenmemiş, OBERİÜ’den günümüze hayatta kalmayı başarabilmiş iki ünlü oyun Yelizaveta Bam ve İvanovlar’ın Çam Ağacı eserlerindeki absürt doku dikkate değerdir. İsviçreli edebiyat bilimci, rusist Jean-Philippe Jaccard (1995), Daniil Harms’ın 1927’de kaleme aldığı Yelizaveta Bam eserindeki absürt öğeleri tasnif ederek Batılı absürt tiyatro eserleriyle görünmez bağlara dikkat çeken temel bir çalışma ortaya koymuştur. Ionesco oyunları ve Yelizaveta Bam’ı mukayese ederek çalıştığı incelemesinde Jaccard, absürt tiyatro eserlerinin anlatımında başvurulan absürt teknikleri: indeterminizm, iletişimsizlik, neden-sonuç ilişkilerinin ve karakterlerin ortak belleklerinin yokluğu, zaman mefhumu ile oynama, sürekli tekrar eden replikler gibi yöntemleri belirlemiştir. Tutuklama, metafizik korku ve ölüm gibi temalarınsa OBERİÜ ve Absürt tiyatro eserlerindeki başlıca baskın konular olarak örneklendirmiştir (Jaccard, 1995, s. 219-225). Jaccard’ın sınıflandırmasına göre bakıldığında OBERİÜ ve absürt tiyatro arasındaki sanatsal benzerlikler şaşırtıcıdır. Vvedenski imzalı İvanovlar’ın Çam Ağacı oyununda da bahsi geçen bu tekniklerin eserin tamamında açık bir biçimde gözlemlenmektedir.

İvanovlar’ın Çam Ağacı Oyununda Absürt Öğeler

OBERİÜ topluluğunun asıl absürt yazın temsilcisi olan “Saçmanın Oto-ritesi” Aleksandr Vvedenski’nin 1938 yılında kaleme aldığı dört perde dokuz sahnelik İvanovlar’ın Çam Ağacı adlı oyununun konusu, Dadı karakterinin çalıştığı evde baktığı “çocuklardan” 32 yaşındaki Sonya’yı baltayla kafasını kesip öldürmesiyle tutuklanması ve karakol, mahkeme, akıl hastanesi, orman ve Puzirevler’in evi olmak üzere farklı mekan ve zamanlarda ilerleyen olaylardan sonra çam ağacının eve gelmesiyle tüm aile fertlerinin ölmesini kapsamaktadır.

Eserdeki absürt yoğunluk İvanovlar’ın Çam Ağacı adında bile kendini göstermektedir (Meylah, 1993, s. 58). Zira oyundaki aile fertleri ve diğer karakterlerden hiçbirinin soy ismi İvanov değildir. Dünyamızda olan gerçeklikle absürt dünya mantığı arasındaki saçma bağ, aile fertlerinin soy isimlerinin farklı olmasıyla açıkça öne çıkarılmıştır: Oyundaki anne ve babanın soyadı Puzirev iken çocuklarının soy isimleri Perov, Serov, Petrov, Komarov, Ostrova, Pestrov ve Şustrova şeklindedir. Bizim gerçekliğimize göre ortada bir aile yoktur fakat oyuna göre tüm bu karakterler bir aileyi oluşturmaktadır. Bu durum Ionesco’nun Kel Şarkıcı oyununda hiçbir karakterin kel olmaması ya da eserde herhangi bir şarkıcının olmaması gibi mantıksızlık yaratma amaçlı yapılmış bir kelime oyunudur (Raspapou, 2016, s.168). Buna benzer olarak Absürt tiyatroun bir diğer başlıca örneği olan Godot’yu Beklerken adlı oyunda asla gelmeyen ve eserde hiç var olmayan bir Godot olmasını göstermemiz mümkündür. Eserde bu tür gizli karakter yaratılması, varmış gibi davranılması absürt tiyatro eserlerinde sıklıkla görülür.

Jaccard (1995), absürt tiyatrodaki zaman kavramının ortadan kaldırıldığını söyler. Oyunun kurgusunda zaman kavramı mizahi bir absürtlükle verilmiştir. Puzirev ailesinin çocuklarından 1 yaşındaki Petro Perov yaşından daha önceki yıllarda olan olaylara gönderme yapar, diğer çocuklardan “küçük kız çocuğu” şeklinde sunulan Varya Petrova 17, Sonya Ostrova 32, Dünya Şustrova 82, küçük erkek çocuğu olarak tanıtılan Volodya Kamarov 25, Mişa Pestrov 76 yaşındadır. Çocuklardan yalnızca Nina Serova olması gerektiği yaşta, 8 yaşındadır. Görünüşleri yaşlı, kıyafetleri çocuk gibi olan tüm bu karakterlerin çocuk mu yoksa yetişkin mi olduğuna karar vermemiz güçleştirilmiştir. Bu absürtlük tüm esere tuhaf bir ton katmıştır.

(Bir yaşındaki erkek çocuğu) Petya Perov: Ben en küçüğüm ve herkesten önce uyanıyorum. Şimdi hatırlıyorum da bundan iki yıl önce henüz hiçbir şey hatırlamazdım (Vvedenski, 1938, s.64).



Şekil 3. 2015, İvanovlar’ın Çam Ağacı Oyunun gösteriminden 82 yaşındaki çocuk Dünya karakteri. Gogol Gösteri Merkezi, (Telif: Peterburgskiy teatralny jurnal)

Dördüncü perdenin ilk sahnesinde (9. sahne) anlatıcının duyurusu sayesinde seyircinin zaman algısıyla tamamen oynanmıştır: “Tüm önceki sahneler gibi dokuzuncu sahne de ben doğmadan altı yıl önce ya da günümüzden kırk yıl önceyi anlatmaktadır. Bu en azı. Yani birini öldürdükleri için üzülp acı çekmemizi gerektirecek ne var? Onların hiçbirini tanıımıyorduk ve onlar her şeye rağmen öldüler. Üçüncü ve dördüncü sahneler arasında birkaç saat geçti. . .” (Vvedenski, 1938, s. 92).

Eserde zaman örgüsünün de gerçek dünya ile tamamen farklılığı söz konusudur (Raspapou, 2016, s. 166). Toplamda 22 saat içinde yaşanan olaylar anlatıcı tarafından her sahneden önce “Kapının solundaki saat akşam dokuzu göstermektedir.” gibi ifadelerle zamanlanmıştır, her sahnede saat bir ileriye bir geriye göstermektedir. Karakterler bir önceki sahnede yaşanan olayı hatırlamaz, sonrasını bilmez bu durum absürt tiyatro için en belirgin özelliklerden biridir.

Klasik tiyatrodan olayların akışının klasik, ardışık şekilde ilerlememesiyle ayrılan OBERİU tiyatrosu ve absürt tiyatro eserlerinde temel süjenin bir bekleyiş olduğunu fark ederiz. Vvedenski'nin İvanovlar'ın Çam Ağacı eserinde herkes bir çam ağacı beklerken, İonesco ve Beckett'in eserlerinde sürekli olarak gizemli bir şeylerin (Kel Şarkıcı ve Godot gibi) beklentisi vardır. Aynı durum bir diğer OBERİU sanatçısı D. Harms'ın Yelizaveta Bam oyununda sahnelerin sürekli değişmesi ve bir türlü gerçekleşmeyen tutuklamanın beklenmesi etkisi olarak karşımıza çıkar. Esslin, eserinde “Godot’yu Beklerken’de ana öge Godot değil <beklemedir>” der (Esslin, 1964, s. 17). Puzirevler’de sabırsızlıkla beklenen çam ağacı tıpkı absürt tiyatrolardaki bekleme teması gibi işlenmiş, sahne kompozisyonu absürt bir şekilde ele alınmıştır. Araştırmacı Raspapou bu anlamsız bekleyişi Godot’yu Beklerken eserinin finali ve Vvedenski'nin oyunun ilk repliğiyle örneklendirir:

Vladimir: Yarın kendimizi asacağız. (Bir an duraksama) Yalnız, eğer Godot gelmezse.

Estragon: Peki ya gelirse?

Vladimir: O zaman kurtulmuş olacağız. (Raspapou, 2016, s.175)

Aynı bekleyiş İvanovlar'ın Çam Ağacı oyunun ilk perdesinde bir yaşındaki Petya Perov'un repliğiyle çok benzer şekilde verilmektedir:

(Bir yaşındaki erkek çocuğu) Petya Perov: Çam ağacı olacak mı? Olacak. Peki ya olmazsa? O zaman ölürüm (Vvedenski, 1938, s. 96).

Varoluşçuluğun başlıca irdelediği kavramlardan olan ölüm Vvedenski'nin oyununda ana süje olmuştur. Oyunda kızları Sonya'dan başlamak üzere sırayla tüm aile ölecektir, hatta katil dadıyı yargılayan yargıçlar da absürt bir şekilde art arda repliklerini söyleyip ölürlür. Tüm karakterlerin ölmesiyle gerçeklikle kurgu birbirine yaklaştırılırken, saçma ve gülünç sahnelerle ölüm kavramı bir o kadar da komikleştirilip, basitleştirilmiştir ve gerçeklikten uzaklaşma sağlanmıştır. Eserde Noel'in simgesi olan çam ağacı ve ölüm kavramları aynı düzleme indirilmiştir. Hıristiyanlık inancına göre İsa'nın yeniden doğuşu anlamına gelen Noel'de canice bir cinayet işlenmesi ve Noel simgesi çam ağacının gelmesiyle herkesin ölmesi gerçeklikle tiyatro eseri arasında uyumsuz bir bağ kurmuştur diyebiliriz. Oyunda, ölüme karşı alışılmışın dışında tepkiler görürüz; ilk ölen kişi olan Sonya'nın kafasından ayrılmış cansız bedeni dört sahne boyunca ortada durmakta, diğer karakterler ise ceset orada değilmişçesine başka konulardan konuşmaya devam etmektedir. Olaylar cesedin etrafında sanki tuhaf hiçbir şey olmamışçasına sürer. Mantıklı olanla mantıksız, doğal olanla dehşeti bir arada böylesine normal aktararak absürt tiyatronun başlıca yöntemlerinden grotesk bir sahneyle seyircileri hayatla ilgili pek çok sorgulamaya sokulmuş ve seyircinin bilinciyle oynanmıştır:

Kafa: Sen her şeyi duydu mu Vücut?

Vücut: Ben hiçbir şey duymadım Kafa. Kulaklarım yok. Ama her şeyi hissettim (Vvedenski, 1938, s. 75).



Şekil 4. 2015, İvanovlar'ın Çam Ağacı Oyunun gösteriminde Kafa ve Vücut'un diyalog sahnesi, Gogol Gösteri Merkezi, (Telif: Peterburgskiy teatralny jurnal)

Grotesk anlatım evin köpeği Vera aracılığıyla da sağlanmıştır. Öncelikle köpeğe bir insan ismi verilmesi ve eserdeki insan karakterler kadar olayların ve diyalogların içinde olmasıyla grotesk doku desteklenmiştir. Cesedin etrafında kuyruğunu kovalayarak söylediği şarkıda ölüm temasına şu göndermeyi yapar:

Tabutun etrafında yürüyorum
İkisine de bakıyorum
Bu ölüm bir deneydir. (Vvedenski, 1938, s. 76).

Kafa ile Vücut'un diyalogu ve köpek Vera'nın aldığı roller, ünlü Rus yazar Gogol'un grotesk absürt öykülerini bizlere fısıldamaktadır. Edebi anlamda zengin bir geleneğin torunları olan OBERİU sanatçıları tüm köklerinden ve kendilerinden önceki ya da çağdaşlarının esintileriyle absürt anlatılarını kuvvetlendirmişler, kendilerine özgü uyumsuz bir atmosferi eserlerinde yakalamışlardır dememiz yanlış olmaz.

Şestov'un başı çektiği Rus varoluşçuluğunda önemli bir tema olan ölümün bilinmezliği ve sonunu bilmeyen insanın hayattaki anlamsız varoluşu Vvedenski'nin karakterlerinin göndermeleriyle sık sık seyirciyi düşünmeye sevk etmektedir.

(Bir yaşındaki çocuk) Petya Perov: Ve bir anlığına derinin nasıl yırtıldığını ve kanının nasıl fışkırdığını hissedeceksin. Sonrasında ne olduğunu ise bilmiyoruz. (Vvedenski, 1938, s. 67).

Absürt yazarların günlük gerçekliğimizde herkesçe kabul görmüş tutumları ortadan kaldırılmasıyla elde ettikleri absürt dünyada kahramanlar bizi şaşırtır, bilincimizi ve değerlerimizi sarsıp, kendimize ters bir aynadan bakmamızı sağlarlar. Ablasının ölümü üzerine küçük oğul Perov'un şu tutumunu pek çok absürt eserde görmemiz mümkündür:

(Bir yaşındaki çocuk) Petya Perov: E Sonya hala ölü mü?
Baba Puzirev (İç çekerek): Evet ölü. Evet, öldürüldü. Evet, o ölü.
(Bir yaşındaki çocuk) Petya Perov: Ben de öyle düşünmüştüm. Peki çam ağacı olacak mı? (Vvedenski, 1938, s.74).

Jaccard'ın Harms ve absürt tiyatro yazarlarından verdiği örnekler karakterlerin ortak belleğinin ortadan kaldırılmasının absürt tiyatro eserleri için tipik olduğunu göstermektedir. Karakterlerin ortak belleklerinin yokluğu Vvedenski'nin eserinde de sık sık karşımıza çıkar. Sonya cinayetine şahit olmalarına ve cesedin kafasından ayrı bir şekilde evin ortasında durmasına rağmen karakterlerin aşağıda vereceğimiz diyalogu hiçbir olayın belleklerde yer etmediği o saçma dünyayı bizlere göstermektedir:

(82 yaşındaki kız çocuğu) Dunya Şustrova: Tebrikler. Tebrikler. Peki, Sonya uyuyor mu?
Köpek Vera: Hayır çişini yapıyor (Vvedenski, 1938, s. 87)

Bu diyalogla iki karakterin ortak belleğinin yokluğuna şahit olurken aynı zamanda eserde absürt bir gülünçlük yakalanmış olur. Eserin güldürücü atmosferi karakterlerin diyaloglarında birbiriyle uyumsuz yanıtların olmasıyla da sağlanmaktadır.

Birinci ormancı: Meyve
İkinci ormancı: Yunanlara ayet.
Üçüncü ormancı: Adam boşuluyor. Kurtarın (Vvedenski, 1938, s. 75).

Jaccard'ın sınıflandırmasından absürt tiyatro eserlerindeki neden-sonuç ilkesinin bozulması kuralı da Vvedenski'nin bu oyununda gözlemlenmektedir. Katili yargılayacak yargıçların sırayla ölmesiyle oyunda bir sonuçsuzluk sağlanması bu tekniğe örnek olarak gösterilebilir. Oyundaki tüm karakterlerin gerçek dünyanın aksine ortada hiçbir neden yokken sırayla ölmeleriyle neden-sonuç ilişkisinin yokluğu tüm oyuna yayılmıştır.

İletişimsizlik ilkesiyle absürt eserlere özgü dilin yapısıyla oynanması sayesinde de esere gülünç bir yön verilirken seyircinin ölüm temasından uzaklaşması komik bir şekilde sağlanmakta, karakterlerin cümleleri giderek anlamsız bir hal almaktadır. Tıpkı Ionesco'nun Kel Şarkıcı eserinde Bayan Smith karakterinin tren gibi "çuf çuflaması" gibi tepkiler karşımıza çıkmaktadır:

Hizmetçi: Bu yüzden seni cezalandıracağım. Bana bak. Sana doğal olmayan bir şey anlatacağım.
Fyodor: Dene. Sen bir kurbağasın.
Hizmetçi: Senin nişanlı küçük bir kızı öldürdü. Öldürülen kızı gördün mü? Senin nişanlı onun kafasını kesti.
Fyodor: (kurbağa gibi vıraklar)
Hizmetçi (gülerek): Küçük kız Sonya Ostrova'yı tanıyor musun? İşte onu öldürdü.
Fyodor: (kedi gibi miyavlar)
Hizmetçi: Ne oldu acı mı veriyor sana?
Fyodor:(Kuş gibi cikler) (Vvedenski, 1938, s. 83).

Bu örnekte nişanlısının katil olmasından yaşadığı üzüntüden dolayı Fyodor karakterinin giderek bilincini yitirdiğini görürüz. Eserin yan temalarından biri de delilik kavramıdır. Akıl hastanesi sahnesiyle daha çok üzerinde durulan deliliğin bizim alışkın olmadığımız bir gerçeklikle ele alındığını ve dünyamızla uyumsuz bir deliliğin varlığını görürüz. Zira bakıcının tutuklanıp akıl sağlığının kontrolü için götürüldüğü akıl hastanesinin hekimi, aynada kendi kendine ateş etmekte, saçma sorular sormakta ve bir an için kimin deli kimin akıllı olduğunu anlamakta güçlük çekmemiz sağlanmaktadır. Mantığımızı ait olan tüm koyutlar absürt dünyada ortadan kaldırılmaktadır. Buna benzer bir şekilde, eserde ormandaki hayvanların düşündürücü, mantıklı konuşmaları ve insanların tam tersine boş, uyumsuz ve saçma halleriyle mantığımızı aykırı bir evren yaratarak gerçekliğimizi ve doğru bildiklerimizi sorgulamamız sağlanır. Alıştığımız dünyanın ters yüz edilmiş biçimde önümüze konması Vvedenski'nin "saçma dünyası"nın bizlere sunulma şeklidir.

İletişimsizlik ve OBERİU'nun tiyatrodaki jest ve mimiklerin öne çıkarılması kuralı dilsiz ormancılar aracılığıyla verilmiştir. Ancak bu ormancıların tam olarak dilsiz oldukları söylenemez. Zira olmadık anlarda durumla alakasız sözcüklerle olaylara tepkiler verip şarkı söylemektedirler. Onlarla ilgili bölümde anlatıcı bize bu durumu şöyle özetler: Ormancıların her biri beceribildiklerince onlara söylediği şeylerle ilgilendiklerini işaretlerle göstermektedirler. Burada da anlaşılıyor ki onlar konuşmıyorlar. Daha demin şarkı söylemeleri ise hayatta sık sık karşılaştığımız bir tesadüften ibarettir (Vvedenski, 1938, s. 70).

Bu açıklamada metin dilinin semantik olarak imkânsız bir duruma sokulmasıyla karşılaşırız. Bu durum absürt tiyatro eserlerinde defalarca araştırmacılarca gözlemlenmiş ve OBERİU ile kıyaslanan özellikler arasında da gösterilmiştir.

İletişimin bozulmasını ve karakterlerin dilsel becerilerinin ortadan kaldırılmasını perçinleyen tekrarlama ilkesi de Vvedenski'nin eserinde sıkça karşımıza çıkar.

Anne Puzireva: Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka (Vvedenski, 1938, s. 72).

Diğer bir sahneden örnekleme gerekirse:

Hâkim: Davaya başlıyorum.

Oturuyorum

Düşünüyorum

Oturuyorum

Karar veriyorum

Hayır, günaha girmeyeceğim.

Bir kez daha.

Oturuyorum

Düşünüyorum

Oturuyorum

Karar veriyorum

Hayır, günaha girmeyeceğim.

Bir kez daha.

Oturuyorum

Düşünüyorum

Oturuyorum

Karar veriyorum

Hayır, günah işlemeyeceğim (Vvedenski, 1938, s. 92).

Günlük yaşamda bireyler arası iletişimin ortadan kalkması Yelizaveta Bam eserinde örneklediğimiz gibi Vvedenski'nin eserinde de karşımıza çıkmaktadır. Alışık olduğumuz günlük yaşamdaki iletişim şeklinin dışına çıkan kahramanları Vvedenski'nin absürtlüğü çok daha ileri bir boyuta taşımaktadır. Bir yaşındaki çocuk konuşurken, aslında konuşmadığı söylenmekte, seyircinin iletişim algısıyla oynanmaktadır.

(Bir yaşındaki erkek çocuğu) Petya Perov: Çam ağacı olacak mı? Olacak. Peki ya olmazsa? O zaman ölüyorum.

Bakıcı (bir kokarca gibi iç karartıcıdır): Yıkan Petya Perov. Kulaklarını ve boynunu yıka. Ne de olsa sen daha konuşmıyorsun.

Petya Perov: Ben düşünceler aracılığıyla konuşabiliyorum. Ağlayabiliyorum. Gülebiliyorum. Sen ne istiyorsun? (Vvedenski, 1938, s. 64).

OBERİU grubunun tüm üyeleri Rus fütürizminden etkilenecek eserlerine yön vermişlerdir. A. Kruçyonih'in fütürizmin ilanı ünlü *Dir*, *Bull*, *Şil* (1913) şiiriyle adını duyuran "akıl ötesi dil" kavramıyla sanatçılar eser dillerinde yeni, herkesin anlayamayacağı ya da herkesin kendince bir anlam çıkaracağı değişiklikler yapmıştır. Akıl ötesi dili savunanlar dünyamızdaki varlık ve duyguları adlandırmada yeni yönelimlere girerek yeni sesler icat edilebileceğini savunmaktaydılar. Hatta bir duyguyu ya da nesneyi anlatabilmek için ille de sözcüklere ihtiyacımız olmadığını, doğadaki herhangi bir sesle de bunu ifade edebileceğimizi ileri sürdüler. Vvedenski'nin de akıl ötesi dili oyunun sonunda karşımıza çıkar.

Anne Puzireva: A o u y e i y a

B G R T (şarkıya devam edecek güçte değildir, ağlamaktadır) (Vvedenski, 1938, s. 95)

Bu örnekte karakter gerçeklikten kopup “anlamsız” dünyanın diline geçmiştir. Karakterin konuşması anlamsız bir dile dönüşmüştür. Aynı dili, Batılı absürt tiyatro eserlerinden de anımsamak güç olmayacaktır.

SONUÇ

İkinci Dünya Savaşı'nın ve totaliter yönetimlerin bireylerin manevi dünyasında bıraktığı hasarın aynası olan Batılı absürt tiyatro eserleri ve Birinci Dünya Savaşı, Ekim Devrimi ve Sovyetler Birliği tek tipleşmesine tanıklık eden OBERİU sanatçıların eserleri arasındaki göstermeye çalıştığımız benzerlikler şaşırtıcı boyuttadır. Hiç yurt dışına çıkmamış ya da eserleri yaşadıkları dönemde yurt dışında hiç yayımlanmamış Rus yazarların 1900'lerin başında giriştikleri sanatsal denemeler tıpkı 1950'li yılların absürt tiyatroları gibi bu dünyada bize öğretilmiş gerçekliğe değil, insanın dünya üzerindeki anlamsızlığına ve içinde bulunduğu kaosa dikkat çekmektedir. Batılı yazarların OBERİU'dan o dönemde haberdar olup eserlerini okumuş olmalarının imkânsızlığı bilinmektedir. Bu benzerliği yaşanan şiddetin tarihi ve yeri önemli olmaksızın sanatçıların iç dünyalarında benzer yıkımları yaratması ve bunun sonucunda eserlerinde benzer yansımalara rastlanması olarak yorumlamak mümkündür. D. Harms ve A. Vvedenski yaşadıkları kaosu ve saçma gerçekliği gösterebilmek için klasik yöntemlerden kaçınarak eser dilinde, süjesinde, karakter tipinde, sahne öğelerinde köklü değişimlere gidip tamamen yeni bir dünya denemesi yapmışlardır. Özellikle Terentyev'in sahne montajı olarak ortaya attığı temel deneysel prensipler aracılığıyla süjelerini işledikleri gözlemlenmektedir. Dilde, temada, kahraman tipinde ve eserin görsellik boyutunda absürt sanatçıların eserlerinde görülen “anti-tiyatro” yaklaşımları, OBERİU sanatçıların deneyleriyle hayliyle fazla çağrışım yapmaktadır. Farklı araştırmacıların OBERİU grubunu absürt tiyatronun ilk adımı olarak saymaları da bu yüzdendir. Her iki grubun da eserlerinde seyirci, karakterlerle duygusal bir iletişim kuramaz, onunla kendini özdeşleştirmemesi için tüm anlamsızlık sağlanmıştır. Yelizaveta Bam incelemelerindeki değerlendirmeler ışığında İvanovlar'ın Çam Ağacı eserindeki olay örgüsüne baktığımızda, net bir olay akışının olmadığı, olayların anlamsız bir sıra ve biçimde gittiğini gördük. Sahnede kullanılan ses, ışık, mimik ve jestlerin tercihi yine OBERİU'nun absürt tiyatroya yakınlığına birer kanıt niteliğindedir. Siren sesleri, trompetler, ciddi sahnelerde karakterlerin aldığı gülünç tutumlar, tutarsız, anlamsız diyaloglar, tekrarlamalar, abartılı karakter davranışları, zamanın yokluğu ya da karmaşıklığı tamamen absürt tiyatro ilkeleriyle benzerlik ve uyum içerisindedir. Yazarlar eserlerindeki uyumsuzluğu yapıtın dilinde sentaks, fonetik, morfolojik anlamda değişiklikler ve yeni üretimler yaparak yakalamışlardır. Manifestolarında da açıkça belirttikleri gibi sahneyi de canlı bir öge gibi oyuna dahil etmişler, yarattıkları tuhaf kaos dünyasının vazgeçilmez bir parçası haline getirmişlerdir. İnsan aklıyla dalga geçen, onu sarsan ve reddeden bu eserlerin absürt tiyatro çerçevesinde irdelenmesi gerekir. Absürt tiyatro teriminin babası Esslin de ortak bir okul içinde çalışmamış, birbirinden bağımsız yazarların oyunlarındaki uyumsuzlukların ortak yönlerinden yola çıkarak dönemsel anlamda birbirlerine yakınlıklarını da göz önüne alarak Batılı eserleri bir başlık altında toplamıştır, dolayısıyla siyasal ortamdan ötürü Rusya'da bile geç vakitte tanınmış olan Yelizaveta Bam ve İvanovlar'ın Çam Ağacı oyunlarının bu başlığın sınırlarını genişletebileceği yönündeki fikirlerin haklılık payı olduğunu düşünmekteyiz. Oyunlar bütünüyle absürt tiyatroya uymasa da absürt tiyatro geleneğinin ön izlerini, ayak seslerini duyurdukları yönünde bir görüş öne sürülebilir. XX. yüzyılın erken dönem Rus avangart sanatını daha iyi tanımak isteyen herkesin yolu OBERİU'ya çıkacaktır. Şiir, müzik, dekor ve oyunculuğun birleştiği saçma dünyaları anlatan OBERİU oyunları, Rusya'da sanat türlerine ve etkinliklerine esin kaynağı olma günümüzde de devam etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Emine ÖZTÜRK KIZMIŞ 0000-0002-4802-5384

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Burenina, O. (2004). *Şto takoe absurd; ili po sledam Martina Esslina, Absurd i vokrug: sbornik statey*, Moskva: Yaziki slavyanskoy kulturi
- Ertuğrul E.A. (2021). *Rus Absürd Tiyatrosu*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*, New York: Doubleday
- Girba, Y. (2000). Dvijenie – neizvestnogo puteşestvennika: Telo, jest i plastika v poetike teatra OBERİU. D. Sarabyanov (Ed) , *Poeziya i jivopis: Sb. Trudov pamyati N.İ. Harciyeva* içinde (s.604-638). Moskova: Yaziki russkoy kulturi.
- İsayeva, Ye. (2002). Gruppa ‘OBERİU’ vo vzaimodeistvii s teatrom i jivopisyu. *Litteraria Humanitas, Moderna-Avantgarda- Postmoderna*, 12, 413-420.
- Jaccard, J.P. (1995). *Daniil Harms i konets russkogo avangarda*, (çev. F.A. Perovskaya) Peterburg: Gumanitarnoe Agenstvo “Akademiçeskiy projekt”
- Meylah, M. (1993). Şto takoe est potets?. Meylah M. (Ed), *Sobranie soçinenii v dvuh tomah Vvedenskogo* içinde (s.1-62) Moskva: Gileya
- Parer, M. Ö. (2013). Rus Modernleşmesinde Son Avangart Fenomen: OBERİU (Bir OBERİU Günlüğü), *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, s. 532, ss.531-548.
- Peterburgskiy teatralny jurnal (2021,15 Nisan). Erişim adresi: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/teatr-iego-oberiu/>
- Raspapou, A. (2016). *Aleksandr Vvedenskiy i traditsia absurda*, Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, Poznań.
- Stahorskiy, S. (2008). Taetralnaya estetika Russkogo avanarda, *Voprosi teatra PROSCAENIUM*, No:1-2, ss. 200-225.
- Şener, S. (2006). Abdüsrđ Tiyatro, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 4. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi.
- OBERİU (2020, 06 Mayıs). Manifest. Erişim adresi: [OBERİU \(2020, 06 Mayıs\). Manifest. Erişim adresi: http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm](http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm)
- Tarşis, N. A. (2015). Oberuitov teatr, Valentina M.M. (Ed) *Teatralne termin i ponyatiya: material k slovaryu* içinde (s.162-164), Moskva: Rİİİ
- Ternova, T. A. (2014). OBERİU: istoriya, estetiçeskaya praktika, *Lingvistika i mejkulturnaya kommunikatsiya*, 12, 64-73
- Vvedenski, A. (1938). Yolka u İvanovih, *Sobranie soçinenii v dvuh tomah*, cilt 2, Moskva: Gileya.
- Walter W. S. (1967). *Absurd, A Concise Etimological Dictionary of the English Language*, London: Oxford University Press, 3

Atıf Biçimi / How cite this article

Kızmış, E. Ö. (2024). Towards the theater of the absurd: Absurd elements in OBERİU’s plays in the case of Vvedenski. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 1–13. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1428031>